

الفتراءة من خلال السطور

عبد زكريا الانصاري

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

رب كلمة خير من كلمات ، ورب سطر خير من سطور ، ورب بيت خير
من بيتوت ، ورب كتاب خير من كتب ، ورب صامت خير من ناطق ، ورب
ناطق خير من ثرثار . يقول الشاعر :-

الدهر يصمت وهو أبلغ ناطق من موجز ندس ومن ثرثار

والقاريء الندس هو الذي يدرك بفطنته ما يعنيه الكاتب بين السطور التي
يكتبها ويسطرها على الورق أو في كتابه ، وبعض الكتاب يدس ما يعنيه
في كلماته بين السطور ، وبعضهم تجد مشاعره مبعثرة في كل ما يكتب ،
بعضهم يعبر عن معانيه بالرموز ، ويترجم معاناته بالإيحاء ، وبعضهم يعبر
بالإشارة عن ما يرمي إليه ويهدف .

هذا بعض ، وبعض آخر يكتب ويكتب ، ويتكلم ويتكلم ، ويمضي في
كلامه الكثير وكتابته المسهبة الطويلة لكنه لا يقول شيئاً إلا القليل ، ولا يكتب

الاخيلة والرؤى المجنحة . والشعر ما هو الا جماع مشاعر الشاعر واخيلته
وصوره ورموزه واساراته النابعة من معاناته ، والمعاناة تتجمع من عصارة
وجدان الشاعر وضمره ، وخلاصة ما تتفاعل في جوارحه ، ثم تأتي كلها
لتصب في شعره ، ولهذا تشعر بهذا الشعر واثت تقراه ، بحرارة الشعر ،
ونبضه وحرركته ، وحيويته ، تشعر بالحياة تتدفق منه ، وتشعر بحركته
ونشاطه يذبان ديبيا في نفسك ، وتشعر بنبضه نبضا متواصلا غير منقطع ،
بل انك تجد البيت الواحد من هذا الشعر الحي يعطيك المعاني الكثيرة
الواضحة ، وهذا ما عناه الشاعر حين قال :

الناس مثل بيوت الشعر كم رجل منهم بالف وكم بيت بديوان

اي ، رب بيت تعادله بديوان من الشعر ، وكم في الديوان من بيوت ، لكنها
بيوت ليست كهذا البيت .

اما تلك البيوت التي فضلنا عليها البيت الواحد ، فليست مشحونة
بالشعر ، وانما هي مشحونة بكلمات باردة لا حياة فيها ولا حركة ، انها
بيوت ليست بذات اشعاع ، كلماتها جامدة ، وحروفها مركبة تركيبا ،
تحس بالتكلف بارزا على محياها ، والركود باديا فيها ، والخمول يحيط بها
من كل جانب . ومثل هذه الابيات لا تستطيع الخفي في قراءتها ، لانك لا تجد
الدافع القوي الذي يدفعك الى القراءة ، وانما تجد الملل والضيق منها ،
واذا ارغمت نفسك على الخفي في القراءة ، كنت تقراها بثقل وضيق ،
كالمشي وعلى ظهره حمل ثقل ينوء به ، ولا تكاد ان تخلوس من قراءتها حتى
ترمي بنفسك جاتبا ، من شدة التعب والاعياء ، وكأنك ملق بحمل ثقل
من على ظهرك .

ورب كتاب خير من كتب ، وهذا واضح وبارز للعيان ، وكثيرا ما
صدمتنا الكتب بعناوينها وخذعنا بهرجها وشكلها الجميل ، ندور على
المكتبات ونلف على رفوفها ، ونجمع منها ما تيسر من الكتب التي اخترناها
اختيارا ، ولا نكاد نأتي بها الى البيت حتى نبدأ في تصفحها ، ونقرأ فهرسها ،
ونفتش عن المواضيع التي احتوت عليها ، وننبش هذه المواضيع ونبدأ في
قراءتها ، فماذا نجد ؟ اننا لا نكاد ان نعتز على شيء مما نبغيه ونبحث عنه ،
فنأسى وتأسف على الوقت الضائع ، والمبالغ التي صرفناها على هذه
الكتب ، والجهد الذي اقمناه في البحث عنها وفي حملها ، وفي الخداع الذي
ظهر لنا في اسمائها التي ما انزل الله بها من سلطان .

انك تجد بعضها يحمل عنوانا مثيرا ولا تقرا شيئا مما يدل عليه هذا
العنوان ، وتجد بعضها يزهو بالوانه ورسومه ، ولا تخرج بنتيجة من هذه
الرسوم والالوان . وتجد بعضها يقول لك ان عندي هذا الموضوع وذاك ،
فتمال واقرأ ، واذا تعاليت وقرأت هبطت ولم تقرا شيئا ، وبعضها يبهجك
في فهرسه ، لكنه يصدمك فيها احتوى عليه الفهرس ، حيث لا تجد شيئا مما

تراءته في الفهرس ، وإنما هي كلمات بدوية ، وعبارات خادعة ، وعساوين
برائة ، كاسماء الشمس ، والليل ، والبدر ، والذهب ، والياقوت ، والعنبر
وغیرها من الاسماء الالامعة الساطعة على مسمیات لا تدل علیها ، ولا تعبر
عنها .

تلقي بحملك من هذه الكتب وبعد ذلك تضيق بها ، ولا تجد لها المكان
المناسب بين الكتب المليئة بالمعاني ، والمواضيع التي تستمد منها أدبا وعلما
ونفا ، فترميها جانباً ولا تعيرها أي اهتمام ، بل تعجب للجدد الذي بذله فيها
كاتبوها ، ولا تجد تعليلاً غير تعليل الكسب المادي مثلاً ، أو تعليل الفضالة
في الفكر ، أو التكلف في الكتابة ، أو حب الظهور والبروز دون استعداد ،
ودون حصيلة وافرة من العلم والفكر والأدب ، بل دون هدف بناء .
هذه كتب خير منها كتاب واحد ، وهذا الكتاب الواحد تغترف منه ما
شاء لك الاغتراف ، وتتل منه ما شاء لك النهل ، ولا تكتفي بقراءته مرة
واحدة ، بل انك تقرأ وتقرأ وتخرج كل مرة من قراءته ، بصور ومعاني
جديدة تعينك على العطاء ، وتعينك على فهم جوانب أخرى من الحياة ،
انها توحى لك بهذه الجوانب ، وتكشف لك برموزها وأبحاثها المزيده من فهم
جوانب أخرى من الحياة ، والحياة كلها معاني . انها زمان ، وليل ونهار ،
لكن هذا النهار والليل ، والزمان فيها الكثير من المعاني للذين يتأملون ،
والذين يفكرون ، والذين لا يبرون بالأحداث مرور السلام الخادع ، وانما
يستمدون منها العبر ويوظفونها لصالح الحياة ، ذلك ان صالحهم هو صالح
الحياة نفسها ، ولا تعني بالصالح الذي يصيب الآخرين بالضرر الا بقدر
ما يكون هذا الضرر في صالح الحياة . وقد يأتي من الآخرين بالآخرين الخير
لصالح الحياة اذا كان هؤلاء الآخرون يسعون الى افساد الحياة وبالتالي
افساد الذين يعيشون في هذه الحياة .

من هنا تجد ان في الضرر خيراً أحياناً ، كما تجد في الخير ضرراً أحياناً
أخرى ، وتلك الكتب التي وجدت فيها ضرراً ، بخسارتك المادية ، وجد فيها
بائعها نفعاً مادياً ، وهو وان كان نفعاً وقتياً له ، الا انه ضرر يصيب الآخرين
وبالتالي يثأرون به ويصيبون غيرهم وهكذا .

أما الكتاب الواحد المليء بالمعاني والعبر المستمدة من صميم الحياة
والذي فضلناه على كثير من الكتب ، فهو الخير الذي يعم الجميع ، والذي
يجد فيه القارئ الفطن بغيته ، ولا يستغني عنه في أحوال متعددة كثيرة ،
وخير الكتب كتاب الله الذي (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل
من حكيم حميد) ، انه الكتاب الذي تجد فيه كل المعاني والعبر وتجد فيه كل
صور الحياة ، وكل رؤاها وأخيلتها ، بل كل أعجاز وبلاغة ، وبيان وبديع .
انه الحياة نفسها وما اشتملت عليه ، انه للذين يفكرون ويمعنون التفكير في
دنياههم وفي آخراهم ، وكفى بذلك شمولاً .

ورب صامت خير من ناطق ، ورب ناطق خير من ثرثار ، والدهر
صامت ، لكنه أبلغ من ناطق كما يقول الشاعر . انه أبلغ من ناطق موجز في

نطقه ، وأبلغ من ناطق ثرثار في ثرثرته ، الثرثرة هي الكلام الكثير ، والإيجاز هو الكلام القليل ، وربما يأتي الإيجاز بالرموز والإشارات الكثيرة ، وربما تأتي الثرثرة في بعض الأحيان بكلمة صغيرة أو كلمات قليلة فيها شيء من معنى .

أن الثرثار من الناس يأتي بالكثير الكثير من الكلام ليبدل بهذه الثرثرة على معنى لا يحتاج إلا الى كلمات قليلة موجزة ، فهو يخطب بالكلام ويديره ويديره ليشبع نفسه ، أنه يجد في هذه الثرثرة لذته ، وهناك ثرثار قد تمسك من ثرثرته الكثيرة بكلمة أو بعض كلمات ، لكن هناك ثرثارا يتكلم كثيرا ولا تمسك من كلماته أو ثرثرته شيئا ذا بال ، وهذه الثرثرة أشبه بالهذيان ، والهذيان ما هو الا نتيجة خلل أو اضطراب في العقل مؤقت قد يتميز باختلاط أحوال الوعي ، والذين يغيبون عن وعيهم مؤقتا يصابون باضطراب العقل ويتكلمون أحيانا بكلام غامض غير مفهوم ، وهذا هو الهذيان .

فهل نحن على خطأ اذا أطلقنا على الثرثرة التي لا تمسك منها اي معنى ، أو أية كلمات تدل على معنى ؟ هل نحن على خطأ اذا أطلقنا عليها (الهذيان) ؟ فإذا كان اصحاب اللغة يقولون أن الهذيان اضطراب مؤقت في العقل ، فماذا نقول نحن في الثرثرة التي لا تدل على عقل ؟

الصامت المطلق في كل شيء لا خير فيه ، لكن الصامت خير من الثرثار الذي قد تخرج من ثرثرته كلمات أو بعض كلمات ضارة .

والثرثار الذي يطلق كلماته أشبه بالهذيان لا خير فيه ايضا ، لكن الناطق الذي يوجز في نطقه خير من الناطق الذي يثر الغموض في نطقه ، والغموض لا يدل على معنى ، وهناك بين الغموض والإيجاز ، أو بين الغموض والإشارات الواضحة ، وتبعك من أولئك الذين يخلطون بين الغموض والإشارات الواضحة ، أو شتان بين الغموض وبين الرؤى والمعاني التي لا يجدها ولا يدركها ، بل ولا يفهمها إلا النكي العقل بين السطور .

أن قراءة ما بين السطور تحتاج الى قارئ واع ، وليس كل كاتب بقادر على أن يبث أفكاره ما بين السطور . وليس كل قارئ بقادر على أن يقرأ ما بين السطور ، ولهذا تجد هؤلاء يدعون الغموض في مثل هذه الكتابة التي تحتاج الى قارئ واع أو فطن .

يقول الشاعر :-

أوجز الدهر في المقال الى أن

جعل الصمت غاية الإيجاز

منطقا ليس بالثبير ولا الشعر

ي ولا في طرائق الرجاز

ويتول في مكان آخر .

الطير مثل الإنس تعرف ربها

وترى بها الثمراء والرجازا

هيمن منهباعد وناطق

ترك المقال وأثر الإيجازا

جاءتك اعناق الامور هداية

ولقد لحث بلبك الاعجازا

اجل ان الطيور مثل الناس ، فيها الناطق الثرار ، وفيها الناطق الموجز في نطقه . والناس منهم من يؤثر الإيجاز في كلامه ، ومنهم من يسهب في كلامه اسهابا تد جعل الى حد الثثرة .

ان بيت الصيد ، في الهدف والغاية اللتين نرجوها ، من الكاتب او الشاعر ، ومن الصامت والناطق على حد سواء . من الدهر في تقلباته واحداثه وعبره ، ومن الناس في كتاباتهم وكتيبهم ، في شعرهم ونثرهم ، وفي احاديثهم وخطبهم . واذا لم تكن لهذه تلك اهداف ولا غايات فصاع الشعر ، وتبدد القصيد ، وانتثر النثر في الهواء ، وتلاشت اصدااء الناطقين والمتكلمين والخطباء في الفضاء ، وتاه القارئ والسامع وضلا سبيلها بين السطور .

عبد الله زكريا الانصاري

انعكاسات
القضايا
الاجتماعية
في شعر



الحلقة الثانية من محاضرة الدكتور عبد الله العتيبي

في يوم ٢٨ يناير (كانون الثاني) ١٩٨٠ القى الدكتور عبد الله العتيبي
في رابطة الاجتماعيين محاضرة بعنوان « انعكاسات القضايا الاجتماعية
في شعر فهد بورسلي » .. وقد نشرنا في عددنا الماضي الجزء الأول من
هذه المحاضرة وننشر فيما يلي جزءها الثاني :



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Scribd.com>

واقع الشعر الشعبي في الكويت

ينقسم الشعر الشعبي في الكويت الى قسمين كبيرين استقطبا كل المتطلبات والحاجات الاجتماعية والثقافية والسياسية والفنية التي افرزتها طبيعة المرحلة الحضارية للجمتمع في الكويت في تلك الفترة .

التقسيم الأول

الشعر البدوي ، أو ما اصطلح على تسميته بشعر « النبط » هو لون من الشعر شكلت مظاهر البداوة التي طبعت حياة عرب الكدويت والجزيرة والخليج العربي ، معجبه الشعري ومكونات هذا المعجم اللغوية والفنية ، المستمدة من الطبيعة الصحراوية برموزها ومفرداتها . فكان بحق ديوان البادية الشامل لمختلف صور حياتها ، مما أمسه بأن يكون مصدرا وثائقيا وتاريخيا ، لطبيعة هذا الطور الحضاري لهذه المنطقة العربية المهمة والثرية بمعتمها التاريخي والحضاري وما يتعلق بهذا الثراء والعمق من رموز حضارية ، وإشارات تراثية بالغة الأهمية والخطورة ، بدءا بالنقوش الأثرية وانتهاء بالإبداع القولي الإنساني .

ثانيهما

الشعر الشعبي الكويتي

وهو لون من الشعر العامي استلهم معظم خصائصه من الشعر البدوي ، وإن كانت دواعي إبداعه قد أضفت عليه بعض الخصائص الجديدة التي يميزه عن سابقه من الشعر البدوي ومجمل هذه الخصائص نجدها واضحة في معجبه اللغوي ، وصورة الفنية ، فضلا عن نوعية مضامين وطريقة طرحها وتناولها .

وبعبارة أخرى أن دواعي وضرورات الحياة الحضرية للمجتمع الكويتي قد أفرزت مناخا اجتماعيا نمت خلاله بعض العلاقات الجديدة ، تبعا للمتغيرات التي طرأت على صيغة البنية الاجتماعية ومفاهيمها مما تقتضيه حياة المدينة وبخاصة البحرية منها من حماية التأثير والتأثر بالعالم الخارجي من حولها بحكم الاقتصاد البحري القائم على التجارة والسمير المستمر . مما جعل الشعر البدوي بطبيعته يعجز في كثير من الأحيان عن مواكبة هذا الواقع بتناعله الحضاري المتغير دائما .

مما أكسب الشعر العامي شرعية الظهور وتسهم مسؤولية المساهمة بجانب الشعر البدوي الذي استمر في حمل مسؤوليته التي استمر بعض مظاهرها في حياة المجتمع الجديد ، لقد تلازم الشعران فترة طويلة يؤثر كل لون منهما في مجال تأثيره ، ويعبران بجدارة عن المجتمع الكويتي الذي تصارعت فيه البداوة بقيمتها ومواصفاتها العربية العريقة المحاطة ، وتطلعات الحضرة بحتيتها وتوجهاتها العصرية ، مما أكسبها

الغلبة في نهاية الامر .
ويجدر بنا في نهاية هذه المقارنة السريعة بين وجهي العملة للشعر الشعبي في الكويت - اذا جاز هذا التعبير - ان نأتي بمثل يوضح ما اشرنا اليه من سمات الاختلاف بين الشعرين وذلك من خلال حديثنا عن رائد مدرسة الشعر الشعبي الكويتي غهد بورسلي الذي تتجسم في شعره كل ملامح هذه المدرسة .

التماذج

١ - خير مدخل لنا هو تصوير الشاعر لتلك المشكلة الازلية وهي (الغنى والفقر) وما يترتب عليهما من مفارقات ومواقف خلاصتها دائما ليست في صالح الفقير - وهذه نغمة انسانية سوف تصاحبنا كثيرا في رحلتنا مع الشاعر -

لو مدير جان بالباب ازدحام

ينترس ملجاي من بيض وسود (١)

لو تقايس داخل الملجأ قمام

من بعض عقالكس يمكنه يكتبل ويوزود

خبيل يشفع له عقاره والحطام

والفقير يعاقبه قل النقود

ومما يزيد من اعجابنا بموقف الشاعر هذا هو ميله الى الفقراء ، موثقاً واحساساً وليس طبقياً اذا جاز هذا التعبير ، اذ كان الشاعر من اسرة ليست بفقيرة حسب مقاييس تلك الفترة من حياة المجتمع الكويتي .

(١) جان : كان .
ينترس : يمتلي

وما دينا بمدد الحديث عن الثصور العام للمجتمع الكويتي ، أو قل
الحديث عن المظاهر السلبية العامة لهذا المجتمع ، فلنقف عند هذا النخرج
الشعري الذي لخص به الشاعر هذه المشكلة وانعكاسها على المخلصين
من أبناء هذا المجتمع :

اعاتب زماتي ولا من زمان !!!

الا يا زمان اشحدا ما بدا ١ (٢)

تفرق رجال الوفا والـلـزوم

وتجمع رجال العشا والغدا !!!

تكلم حقائق ؟ وتصبح نليل

تتافق ؟ تجد منزلك صاعدا

انا ودي اصبر ولكن صعب

اتفاق علي غير حق وهدي

ثم يستطرد الشاعر « ليجفا موقفه / الثابتة / تجيباه الناس والاحداث
بقوله :

ارى الناس واحد قريب وبعيد

وارى الحق « الانصاف » وذاك اوكد

وارى الناس واحد حرار وعبيد

ولا غير ابا الجود مُستعبدا

(٢) اشحدا ما بدا : اصطلاح شعبي بمعنى الاستفهام والسؤال عن الدوافع بصورة
الاستغراب والعجب .

وكي نؤكد هذه النزعة الانسانية الثابتة لدى الشاعر يجعل بنا أن نتف عند هذا النموذج الشعري الرائع الذي امتزجت فيه مشاعر الشاعر الإنسان بمشاعر أخيه الإنسان الذي ما تطل به من نائبة من نوائب الزمان وهن كثر ، حتى يتفرق من حوله الناس الذين كانوا يحومون حول نار خيراتهم وأموالهم كالفراسخ مسبحين بحبده ، ومتغنين بسجايده وخصاله ، فإذا هو المنبوذ المنسي ، بعد أن كان العلم المحاط بالمحبين والمريدين . والرائع في هذا النص الشعري هو امتزاج الشاعر بهذه القضية المطروحة امتزاجاً كاملاً ومتوحداً مما يوحى بذاتيتها وخصوصيتها للشاعر .
فالقضية هنا ليست قضية فتر وغني بل هي قضية الإنسان مع المعطيات الاجتماعية السلبية .

قال هذه القصيدة في تقلبات الدهر والزمان :

جار الزمان وثب بالقلب تنور

وقت الخطا منبر ولا فيه حيله

دمعي تحدر من على الخد منشور

دايم على الخنين يجري مسيله

أبات ليلى بالمصينات مقهور

ليال نقت الضيم ما هي بليله

من ضيم وقت هدم الدور وقصور

منكف على العالم بجيشه وخيله



رجب الرديف وھولوا راعي الكور (٣)

وقاموا يرونا غي نفوس ثجيله

لو كان له فضل على الناس مشهور

خلوه يوم انكف عنهم حصيله

لو كان ينطح له بها فات طابور

انيوم مسكين وحاله نحيله

ما احد يقول اعليت (٤) يا ليت ماجور

وقت تفر دار دور بديله

لي عاد شان الوقت والحظ منبور

والليث وندخ والقطو رز خيله (٥)

ARCHIVE

الھر یرسی من حبابه وعصفور

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ما تستهي نفسه لزوم يجي له

من اول عند المناعي محفور

واليوم له بني عليهم طويلة (٦)

(٣) الشطر الاول من البيت مثل قديم مشهور وقد قيل (ركب الرديف وراعي الكور حول)

والمنى ان الامور انقلبت ، والكور رجل الجميل ، والرديف الراكب خلف الرجل وهو

راكب ثانوي .

(٤) اعليت : كلمة مواساة .

(٥) وندخ : رضخ . القطو : القط . رز : رفع وتباهي .

(٦) المناعي : الرجال الكفاء او المشجعان : .

جم واحد حر كريم ومنصور
 يفرح بوجه الضيف عنه خليله
 صابه زمان به تعاكيس وكذور
 في حالة عقب المعزّه ذليله
 يا حيف طاح وخاطره ظل مكسور
 ما له صبيب صافي يشكي له (٧)
 عند الملازم يرجع الشور للثور
 يفصل وله ربع رضوا بالفصيله
 والحر شوره لو حجي فيه بالخور
 ما شوف منهم واحد يصطبي له
 كم ليت باتع من ردى الحظ مأسور
 من شاف حاله قال واعزتي له
 يغلي بقلبي من ردى الوقت ويفور
 هم بجاشي ليت ربي يزيله (٨)
 يوم الردى جد فاه والطيب مثير
 وقت الخطا ساعف نفوس رزيله (٩)

(٧) يا حيف : بمعنى وا اسفاه .

(٨) بجاشي : بقلبي .

(٩) مثير : محتقر .

قالوا بعض ناس عن الطيب خايور

الكش حطت بالخيول الاصيله (١٠)

يا من يبرز لي ظلامه من النور

وقت تغير والمسعى قليله

لو يرجع اللي جد مضى ندي نذور

ومن الفرح كل يبرد غليله

ويمتدار ما كان الشاعر متعاطفا مع من يقاسون من نكبات لا تبلى لهم بردها ، نجده في غاية التسوء والسخرية المريرة ممن يعلتون نتائج تقصيرهم وتعاصبهم ورضاهم بما يمليه عليهم هذا التتصير والنهائون والتفريط بالحقوق ، انكالا على الله تعالى جهلا وهروبا من المواجهة الحقة لسلبيات حاضرم وتناقضاته المزرية ، ففي قصيدة للشاعر رافضة لمثل هذا الاسلوب الاجتماعي الانكالي في حل المشاكل ومواجهتها المواجهة المطلوبة والمؤثرة والتي يقول في مطلعها :

ARCHIVE

كلية العلوم - جامعة بغداد

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بس يقول الله كريم

يقول الشاعر واضعا انسان مجتمعه امام الحقائق المريرة بصورة استقرازية ، وبروح تصادمية مقصودة لعلها تعيد التوازن واليقظة فيمن قيدت ارادتهم روح الانتكال ، وانتظار الحلول الغيبية :

والقوى غصب تخضع له

لى زلغ وجهك بنعله

(١٠) خايور : خابرت السفينة اى غيرت اتجاهها والمعنى هنا الرجوع . الكش : البغال .

قلت الله يشوف فعله !!!

ذكرك ضرب الخصيم

بس روح الله بجيرك !!!

هل الشكّل انتّه وغيرك

حتى لى من طار طيرك

قلت سبيل الله كريم

ولا غرو في ذلك وهو القائل (الجنة الخضرا على الذل تنعاف) .
المشاكل الاجتماعية لا تنحصر بالضرورة بالوان الخلف والسلبية وما
الى ذلك مما يعاني من نتائج المجتمع ، بل يدخل في صميمها تصوير نوعية
المعاناة التي تقامي منها بعض الشرائح الاجتماعية في سبيل كسب قوتها
وسعيها من اجل العيش الكريم وخاصة في ظل الظروف الاقتصادية
الحادة .

ان الظروف القاسية التي يتكوي شاعرنا بلهيب واقمها المرير .
ليست وقتا على الشاعر تحسب وليست حالة فردية بل تنسحب بكل
ظلالها الكثيرة على الانسان الكويتي وخاصة من اجتهن الغوص والسفر ،
فهذه الذاتية الواضحة في هذا النموذج الشعري ليست على حقيقتها ولكنه
اسلوب الشاعر الشعبي الصادق الذي تنصهر ذاته الخاصة بالذات
الانسانية العامة ، فيصدق عليهم ما يصدق عليه والعكس صحيح .
ففي هذه القصيدة التي يصف فيها حياة اهل البحر وما يلاقونه من
مشاق ومتاعب في سبيل الحصول على رزقهم :

البارحة في مرقدى ما تهنيت

من لاهب بالقلب نشف لهادي

لي من تهنوا في حلا التوم تبيت

في ضيجة والمبتلي ما يباتي

أنا الفقير المبتلى لو تبتيت

دب الليالي ما تجي مشتغاتي (١١)

أنحظ شين ومن ردا أنحظ وأتيت

طرشة بلح من بد كل اطرشاتي (١٢)

ومن البلح يا لايم القلب مليت

عشرين يوم في خبيث المشاتي

قالوا علامك يا فهد ما تعشيت

قلت القهر راعيه عاف الحياتي

جيف اهنتي بالقوت والقوت حويت

وكوز يصيح بصوت ذيب الفلاتي (١٣)

ومن البلح بينت ما جان كنييت

الجمه صاير عندنا كالمهاتي (١٤)

منين ما تنصى جنوب عن البيت

قام الدهر يرفع علينا الجناتي (١٥)

(١١) دب الليالي : كل الليالي .

(١٢) الطرشة : السفرة .

(١٣) حويت : نوع من الصدف صغير الحجم هرمي الشكل .. كوز : نوع من الصدف يؤكل حيوانه بغليه في الماء .

(١٤) الجمه : نوع من الاسماك القديسة .

(١٥) الجناتي : العصافير الراس الفليظ .

يد على ضرب الخواليف والثبيت

سبره وعنها ما تغيد الجواتي (١٦)

والبرد لي مسك من الزود نزيت

لي مسني أوزيت اكمل صلاتي (١٧)

يا نوحذا يا ليتني ما تعنيت

ما ينبغي درب وراه الماتني

لين اطرخوا ويا اهل الخشبة صفيت

صفة صفوف ينظرون الزكاتي (١٨)

لي صار وقت الصبح مثل العفاريت

الكل يركض فإزع بالمصاتي

لي من تجنوا حل بالثبل تشيت

كل على فالبه يدور الفاتني (١٩)

وقت عسم فيه الرخم صاير سيت

والا الحرار سنيينه مدبراتي (٢٠)

(١٦) الخواليف : مخدعا خالوف وهو نوع من الصدف . الثبيت ، قتلذ البحر . سبره : البرد القارس .

(١٧) نزيت : ارتجفت وقفزت .

(١٨) الخشبة : السفن .

(١٩) تجنوا : تطلق على البحارة عندما يقرعون بالبحث عن الحمار أثناء الجزر .

(٢٠) الرخم : نوع من الطيور . سيت : لفظة هندية بمعنى السيد .

لأهل الكرزائه والطمع سائير صيت

في راحة وسينهم مجلاتي

كالشيب لي منك عليهم تحليت

الطعم شين ووصفته كالنباتي (٢١)

يا سعد حظك يا غني تفانيت

عن درب بحر ما برجبه خلتي

اقولها يوم من الضيم جاسيت

حمل ثقيل وكسل ربعي سواتي (٢٢)

شيل الحمل بالعز لوني توازيت

مثل العسل والحر يفهم وصاني

ما انلام لوني بالاناييل تلهيت

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

عن لاهب بالقلب نشف لهاتي (٢٣)

★ ★ ★

لين افلقوا محارهم « لاش » ونيت

ابجي خفا والقلب دايم يحاتي (٢٤)

(٢١) الشيب : نوع من القلوبيات . وصفته : صفته او لونه ، أي أن الشيب يشبه النبات وهو خالص السكر .

(٢٢) سواتي : مثلي .

(٢٣) الاناييل : الاتسار .

(٢٤) لاش : لا شيء ، أي وجدوا الحار خاليا من اللؤلؤ .

خلوا فهد يبجي علسي واحد بيت

لي عاد راس المال حظ وماتبي

لوني غني وتاجر ما تجنيت

لكن ضعيف راس مالي عباتي

يا حمد ما لومك ولو كان شتيت

وسط البحر ما ينقعد يا شغاتي (٢٥)

ناس براحه ما شكوا ما تشكيت

كلف عليهم شيل وزن الرتاتي (٢٦)

وناس بشده قصدهم فلس سحتيت

هذا ووين الفلس هيهات ياتي (٢٧)



والله لو قوتي من الصبح حلتيت

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اشوى علينا من شمات الوشاتي (٢٨)

وقت كسيف ومن هله لو تنقيت

جليل ما تلقى من هل الموجباتي

(٢٥) شتيت : قضيت فصل الشتاء . يا شغاتي : الذي يشغيه في المهمات .

(٢٦) الرتاتي : من اوزان اللؤلؤ .

(٢٧) السحتيت : الاحجام الصغيرة من اللؤلؤ .

(٢٨) حلتيت : دواء مر .

الأصالة

ومنهج
العمل
الجمعي
فني
المسترح
العربي
الحديث



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بقلم: سعد رش

من الامور التي تشغل بال المسرحيين في الارض العربية اليوم بوجه خاص ، مستقبل المسرح العربي في الثمانينات وما بعدها ، على ضوء المتغيرات الحضارية التي بدأت مع بداية السبعينات ، وبدأت ترسخ وتناهل وتأخذ شكل الواقع المقرر : متغيرات سياسية ، اقتصادية ، عسكرية ، فكرية ، تضع المثقف العربي امام جدار شاق ومسدود ، لا يستطيع في مواجهته ان يجد حلا متوازنا بين معتقداته القديسة فيما قبل هذه المتغيرات، والمعتقدات الجديدة التي تلغي كل ما تلقاه وما كاتف من اجله ، جيلا بعد جيل ، من عقائد وطنية وقوية .

كان المسرح العربي في الستينات يتقياً ذلك المناخ الثوري الذي بدأته ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات عربية ، كان يجد في الثورة التي حررت الأرض العربية من الاستعمار القديم وملحقاته من الاحلاف الداخلية ، وفي الدعوة الى القومية العربية ، والى الوحدة العربية ، مجالاً للكلمة التي ترقى الى التجسيد على خشبة المسرح ، والتي تشد انتباه الجماهير العربية ، اذنا وعينا وقلبا وعقلا ، غالتت هذه الجماهير حول مسرحها النابع من ضميرها ، تأخذ منه وتعطيه ، وتناقشه الحساب وتصحح مسارها .

ولم يكن المسرح العربي مع ذلك حراً طليقاً من كل القيود والمصادر منذ نشأته في الربع الاخير من القرن الماضي وحتى نهاية الستينات من هذا القرن ، فلقد كانت له مشاكله دائمة مع اولي الامر : من العثمانيين ، ثم من المستعمرين الانجليز والفرنسيين والاطليين ، ثم من القيادات الوطنية بعد الاستقلال ، ولكن التناقضات بين المسرح وأولي الامر فيما بعد الاستقلال لم تكن تنصب على جوهر الفكر الوطني أو القومي ، فلقد كان الطرفان يؤمنان بفلسفة وطنية وقومية واحدة ، وكانت الخلافات تنصب بصفة أساسية على بعض التفاصيل التليفية ، وبوجه خاص فيما يتعلق بمراحل التطبيق الثوري .

لذلك كان عند المسرحيين المصوب ما يقولوه — كتاباً ومخرجين وممثلين — ولقد قالوا الكثير ، ولعل التاريخ أن يحتفظ لهم بأمانة حقيقة ما قالوا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولكن الحال قد تبدلت منذ مطالع السبعينات ، فانتقلت الصفحة بشكل كامل من الناحيتين الفلسفية والفكرية . واصبح على المنقف العربي أن يغسل مخه ويحوه من النقيض الى النقيض ، وهو أمر يصعب تحقيقه الا في حالات استثنائية دقيقة ، فاصيب المسرح العربي اولا بالذهول ثم بالاهتزاز ، ثم بالخصام المعلن أو المستتر مع اولي الامر ، ثم بالتوقف أو الجمود .

لماذا توقف المسرح أو كاد ؟ ! هل بسبب تفوق التلفزيون الملون وانتشار حضارة اشربة الفيديو التي تتيح للمستهلك أن يشاهد عشرات المسرحيات والتثيليات والاستعراضات المسجلة عبر الاتمار الصناعية وهو قابع في بيته ؟ ! هل توقف — كما يقول البعض — لان الانسان المعاصر قد انهكه ايقاع زمن الكمبيوتر ، فلم يعد يطبق الكلمة الجادة من خلال الحوار الساخن بينه وبين فنان المسرح في سهرة قد تمتد الى ثلاث ساعات ؟ ! هل اصاب المسرح العربي ما اصابه من ضهور ، بسبب الرواج

المدعش للساح التجاري الاستهلاكية في حقن القطاع الخاص — بعد أن ترك له القطاع العام الساحة خالية بلا منافس؟! لست أشك في أن أسباب هذا التوقف تجسع أشتاتا من كل هذا ، ولكن سبب الأسباب وأساسها يكمن كما أسبقت في المتغيرات السياسية والعسكرية والاقتصادية والفكرية التي طرأت على الأرض العربية ، وعلى القضايا العربية ، وعلى الفكر العربي .

ولقد يسأل سائل : ولماذا لم يستجيب المسرح لهذه المتغيرات؟! ليس المسرح مرآة المجتمع ، ومن ثم فإنه يجب أن يغير كلمته إذا تغيرت كلمة المجتمع؟! ولكني سأختلف حتى مع هذا السائل على مسألتين جوهريتين : كلمة المجتمع ، وكلمة مرآة .

فما هو المقصود أولا بالمجتمع الذي يعبر عنه المسرح؟! هل هو الجماهير ، أم المؤسسات الرسمية؟! وما هو المقصود بالمرآة ثانيا؟! أن يكون المسرح نافلا لواقع اللحظة من الخارج ، أم أن يغوص في عقل الجماهير وقلوبها فيطرح ما يكتسل في نفوسها من ألم وأمل ، ومن رضا ورفض في مواجهة الواقع ، ولو كان كل هذا ينتقض الواقع ويقلبه رأسا على عقب؟! ولست أشك في أننا سنتفق بعد أن نناقش كل هذا على أن المسرح ليس مؤسسة اعلامية تطرح ما يطرحه **أولو الامر** من آراء ، وتبشر بما يبشرون به من فكر جديد ، وسنتفق على أن المسرح في الحقيقة مؤسسة ثقافية أولا وآخر ، وأنه لذلك يجب أن يتوقف كثيرا ليتأمله هذه المتغيرات — على ضوء ما نأدي به تلامذ من أفكار وإحساسات وموقفه من الأفكار الجديدة ، قبل أن يقول فيها كلمته . فإذا اتفقنا على ذلك كله ، فلا أشك في أننا سنتفق أيضا على أنه لن يكون من السهل السير دائما أن يقول المسرح كلمته في هذه المتغيرات إذا كان رافضا لها أو لبعضها ، والصعوبة هنا تشكل قضية هامة في تاريخ المسرح منذ نشأته عند الإغريق ، يمكن أن نسميها قضية الديمقراطية ، أو قضية حرية التعبير .

لهذا توقف المسرح العربي ، أو تجدد ، ولقد يكون توقفه أو تجده مجرد فترة ترقب وانتظار في أحسن الأحوال ، ولكنه قد يكون كذلك توقفا طويلا الامد — كذلك الذي وقع للمسرح الأوروبي في العصور الوسطى ، في مواجهة سلطات رجال الكنيسة — وهذا مالا يستطيع رجال المسرح أن يسلموا به طوعا . ولأن رجال المسرح العربي لا يريدون أن يسلموا ويستسلموا ، فانهم يحاولون أن يجدوا طريقا أو آخر يستطيعون من خلاله أن يتغلبوا على توقف المسرح أو جهوده : فيعصمهم لجأ الى الاصل ، أو العودة الى الاصول ، ويعصمهم لجأ الى التأليف الجمعي ، أو الى العمل

الجمالي ، أو الى ما يسمونه بمنهج الورشة المسرحية .
فأما عن الدعوة الى الأصالة فإن مردها الى أننا ووفقا مسرحنا شكلا
وموضوعا عن المسرح الأوروبي — وبوجه خاص عن المسرحين الإيطالي
والفرنسي . وحتى دور المسرح التي بنيناها قديما وحديثا تم تصميمها على
النسق الإيطالي . ولقد بدأت الدعوة الى مسرح عربي أصيل ، أي نابع من
الاشكال المسرحية العربية الشعبية في بدايات الستينات ، وعلى وجه
التحديد في ١٩٦٣ عندما طرح **الدكتور يوسف ادريس** دعوته المشهورة الى
إبداع مسرح مصري في الشكل والمضمون ، ثم استوحى في مسرحيته الخالدة
« **الغرافير** » شكل « **الاحتطين** » في التقاليد الشعبية المصرية للعبة المسرحية .
ثم كتب **محمود دياب** مسرحيته المشهورتين : « **الزوبعة** » و « **ليالي الحصاد** »
في شكل « **مسرح السامر** » الذي يعتبر من الاشكال شبه المنحرفة في تقاليد
القرية المصرية ، وكان السامر يقوم أصلا على « **الشاعر** » بربافته
المشهورة ، أو على « **الحكاوي** » ، أو على « **المداحين** » ، يتجمع حولهم
رجال القرية وشبابها ليلا في « **الجرن** » أو في « **المضينة** » الملحقة ببيوت
العمد والأعيان ، أو بالمقهى الريفي ، ويستمتعون بأساطير أبي زيد الهلالي
والزنتاني خيفة والوزير سالم . وغيرها من الأساطير الشعبية التي تغذي
أحلام الرجال بالبطولة الخارقة (١) .

ثم أخذ رجال المسرح العربي في المشرق والمغرب يلحقون بموكب
البحث عن الأصالة ، يكتب **محمد الله ونوس** في سوريا « **حكايا جوقة**
التمثيل » و « **رامس الملوك جابر** » ثم توج جهوده في هذا السبيل بمسرحيته
الخالدة « **حفلة سمير ليلة ٩ حزيران** » التي اعتبرت جبهة الحكاوي أساسا
للبناء اندرامي . وفي الجزائر كتب عبد الرحمن ولد طاكس مجموعة أعمال
تعتمد أشكال المسرح الشعبي أطارا لمسرح عربي جديد ، ومن أهمها
مسرحية « **كراكوز** » التي تعتبر بعثا جديدا لمسرح خيال الظل . وفي المغرب
وجد **الطبيب الصديقي** مبتغاه في « **مسرح البساط** » في التراث الشعبي
المغربي ، ثم في المقامات في التراث العربي ، بدءا بمقامات بدیع الزمان
الهمذاني . وقد امتد تيار التأصيل الى المسرح العراقي فقدم في السبعينات
ليوسف العاني و **إبراهيم جلال** و **قاسم محمد** أعمالا تتخذ من حكايا التراث

(١) ولا بد لي أن أذكر هنا للامانة جهود الفريد فرج في كثير من أعماله التي استوحت مادتها
من الأساطير الشعبية كمسرحية « **حلاق بغداد** » وكذلك محاولات توفيق الحكيم وبوجه
خاص في مسرحه الجديد : « **الصفقة** » و « **يا طالع الشجرة** » .

وخواصيته مادتها ، ومن أهمها « بغداد الأزل بين الجذ والجزل » و « كائن
ياها كان » .

هذه الجهود المخلصة من رجال المسرح العربي قد نجحت دون شك
في سماعها لإبداع مسرح عربي يستوحي البيئة الإنسانية العربية شكلا
ومرحيا عربيا له شخصيته المميزة بين مسارح العالم ، وهناك كثير غيرها
من الجهود التي لم آت على ذكرها ، أو التي لم أتوصل الى العلم بها بسبب
كثير من الحواجز المفتعلة بين المثقفين في أقطار الوطن العربي .

ولكن هذه الجهود لم تكون مع ذلك تيارا متوصلا ، ولم ترق الى
ارساء اسس ثابتة وواضحة المعالم لمسرح عربي جديد ، وللغة مسرحية
جديدة ، ولؤسسة مسرحية عربية تؤمها الجماهير العربية بالاحتفاء الكامل
وتحس نحوها بالعزة والكرامة لانها تقدم لها مسرحها النابع من ضميرها
وتتصدها كذلك موجات الوافدين من السواح من انحاء العالم ، كما يتوجهون
بشوق لمطالعة الآثار الفرعونية والآشورية والبابلية والعربية ، وكما
يتوجهون على الدوام لمشاهدة مسرح شكسبير في ضواحي لندن ، ومسارح
الاوربا في ايطاليا ، ومسارح الباليه والعرائس في الاتحاد السوفيتي .

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا بالضرورة هو : من المسؤول عن
توقف هذه الجهود وأصابها بالمجز عن تحقيق الاهداف المنشودة منها ؟
هل هم المسرحيون انفسهم ؟! هل هي جماهير المسرح العربي ؟! هل هي
الحواجز المصطنعة بين المؤسسات المسرحية العربية ، وهي حواجز تحول
دون تحقيق التكامل المتروض بين هذه الجهود ؟! أم هل هي في النهاية
الحقيقة المرة التي يجب ان نسلّم بها ونحزن لواقعها : حقيقة أن المجتمع
العربي في المشرق والمغرب لم يأخذ الظاهرة المسرحية بأخذ الجد ، ولم
يضعها على جدول اهتماماته الأساسية ، فحرمها بذلك من القنمي والتطور
والتواصل ، وجعلها تقتصر على بعض الجهود الفردية هنا وهناك ؟!

نعود مرة أخرى الى الدعوة الى الاصاله بمناسبة الحركة الجديدة التي
انطلقت في ١٩٧٩ من لبنان في المشرق ، ومن الملتدة المغربية في المغرب
العربي : في ١٩٧٩ تشكلت فرقة لبنانية شابة تضم بضع عشرة من الفنانين
الشباب ، معظمهم تخرجوا — أو مازالوا طلابا — في معهد الفنون الجميلة
بالجامعة اللبنانية ، ويزالهم المخرج اللبناني المعروف **روجيه عساف** .
تحل الفرقة اسم « **مسرح الحكواتي** » ، وقد نشرت الفرقة بياناً يوضح
اهدافها ، واسلوب عملها ، وأعقبت البيان بعرضين تطبيقيين كان لي
الحظ أن اشاهد ثانيهما في الكويت في اوائل يناير ١٩٨٠ ، وهو يحمل
عنوان « **حكايات من ١٩٣٦** » ويتخذ شكل الحكواتي اسلوبا للعرض .

وفي ١٩٧٩ أيضا تكونت بالمغرب العربي « جماعة المسرح الاحتفالي » والجماعة تنظم ستة من الفئتين المسرحيين العاملين ، بينهم الكاتب والناقد والمخرج والممثل ، ولقد يكون أبرزهم وأعمقهم تجربة في المسرح « الطيب التصديقي » ، ولكن جماعة المسرح الاحتفالي قد اكتفت حتى الان بالنظر الذي تضمنه بيانها الاول ، ولم تنتقل بعد من النظر الى التطبيق (١) .
وتجمع بيان الحكواتي وبيان الاحتفالي محاور ارتكاز أساسية نستطيع اجمالها فيما يلي :

أولاً - البحث عن هوية المسرح العربي .

ثانياً - رفض المسرح العربي السائد لانه مسرح غربي وقمعي وسلطوي بالضرورة ، واستبداله بمسرح جديد .

ثالثاً - هذا المسرح البديل ، لا بد أن يكون عربيا شكلا ومضمونا ، أي أن يكون أصيلا ومعاصرا ، نابعا من التراث العربي ، ويعالج في نفس الوقت القضايا التي تطرحها اللحظة العربية المعاصرة .

رابعا - تطبيق منهج العمل الجمعي : تأليفا وإخراجا وتعبيرا ، لسبب واضح ومنطقي هو أن الفرد وحده غير قادر على مواجهة تيار التغيير الجامح الذي ينسخ كل القيم التراثية ، حتى تلك الثابتة في آيات القرن التكريم والإحاديث النبوية .

خامسا - اشراك الجمهور في الظاهرة المسرحية ابتداء وانتهاء ، سعيا الى كسر الحالة السكونية للمسرح السائد ، الذي يقوم على تلقي طرف - هو الجمهور - لما يرضه طرف آخر - هم الفنانون الذين يلعبون على خشبة المسرح - ولن نستطيع في هذا الحديث أن نتعرض تفصيلا للبيانين ، ولكننا لا نملك الا أن نحتفي بهما كحركة صادقة تحاول أن تكسر جمود المسرح العربي وتشخيص داءه وتبحث عن دوائه . وسنكتفي بابتداء ملاحظة جوهرية على صياغة البيانين ، ثم نتحدث بالتفصيل عن هدفين من الاهداف الاساسية للجماعتين الرائدتين .

أما الملاحظة فهي أن الجماعتين تصوغان بيانيهما متجاهلين الشوط البعيد الذي قطعه المسرح العربي في قرابة قرن ونصف من الزمان ، انهما

(١) نشر البيانان في مجلة « البيان » العدد ١٦٣ (أكتوبر ١٩٧٩) ، كما نشر بالعدد ١٦٤ من نفس المجلة عرض للنزوة التي عقدتها المجلة برابطة الادباء الكويتية لدراسة البيانين ، وكان أعضاء الندوة : د. علي الراعي ، سعد أردش ، المنصف الموسوي ، وأدارها د. سليمان الشطي .

تبدآن من السفر ، وتكران الجهود الايجابية ، والتراخيات المتعاقبة بناها المسرحيون العرب على مر الاجيال منذ مارون وسليم نقاس ويعقوبه صنوع وأبو خليل القباني حتى الان ، وهو تجاعل لا نستطيع ان نفتخر لهؤلاء الدعاة الى التجديد ، لانه كما يقول المثل الشعبي : من غات قديمه تاه ... ولقد نسبح لهم ان يعددوا سلبيات التاريخ القريب للمسرح العربي وان يتجنبوها ، ولكننا نطالبهم ايضا بالتوقف عند ايجابيات هذا التاريخ وتكريسها وتأكيدھا .

وأما الهدفان الرئيسيان للجاعيتين ، اللذان سنتوقف عندهما فهما :

اولا - الاصاله والمعاصره .

ثانيا - العمل الجمعي في المسرح .

اولا - الاصاله والمعاصره :

ويهيئنا في هذا الهدف ان نناقش نقاط ثلاث :

١ - اصاله الشكل أم اصاله المضمون ؟!

٢ - الهدف الفكري وراء الاصاله .

٣ - اللغة تحقق الاصاله .

١ - اصاله الشكل أم اصاله المضمون ؟

يطلب المتمعنون بشكل مسرحي عربي ، ويستندون في تزمتهن الى أن الدراما ليست فنا تخيلا على الحضارة العربية ، وأن هذا الفن موجود منذ الجاهلية في فنون الادب العربي وفي فنون الشعب العربي بشكل أو بآخر ، وأنه من الافضل ان نرجع الى هذه الاشكال فنحييها ونبعثها في شكل معاصر ، ونطرح بذلك الشكل الاوروبي الذي يكتسبه المسرح العربي المعاصر .

ولست اريد ان ادخل هنا في مناقشة اكاديمية حول هذه الامور ثغيا أو اثباتا - فهذه الاقتراحات تحتاج الى اساتيد ملموسة - ولكني احب ان اؤكد أن المسرح اشكالا متعددة في التراث الانساني ، واننا لا نستطيع ان نقوم المسرح بالشكل ، بل بالمضمون الانساني الذي يتضمنه الشكل : حق أن هناك شكلا اوروبيا موروثا من المسرح الاغريقي ومن المسرح اللاتيني، وان هناك شكلا اسيويا تظهر معالنه المميزة في المسرح الياباني والمسرح الصيني والمسرح الهندي ، ولكن اوروبا نفسها لا ترفض اقتباس الشكل

الاسيوي - ويكتفي هنا أن تلقي نظرة على اقتباسات برتولت هيرشت عن هذا الشكل ، وحق أن لنا في تراثنا الشعبي أشكالاً طقوسية واحتفالية تبدأ من العصر الأموي وتتطور في العصر العباسي ، إلا أننا لا نستطيع أن نرفض مع ذلك الإشكال التي تأثرنا بها بعد ذلك .

أن المجه فيما ندعو اليه من أصالة ، هو قيمة الكلمة ومدى فعاليتها في حياة الإنسان العربي وفي تشكيل مستقبله ، أن المهم هو ما إذا كانت هذه الكلمة تحذر الجماهير العربية وتعاونها على الاستسلام لواقعها كقدر اغريقي ، أو تناقش هذا الواقع مناقشة عقلانية ، وترفض ما يقوم عليه من ظلم ومن خروج على المبادئ الأساسية للعدل والحرية والأخاء والمساواة والاستقلال ، وما إذا كانت تدعو الجماهير إلى رفض الخطأ وتستغفرها إلى التغيير إلى ما هو أفضل . لو أن العرض المسرحي العربي تضمن هذه الكلمة الإيجابية الصادقة في تحليل الواقع ، وفي دعوة الجماهير إلى السعي بكل فعاليتها إلى مستقبل أفضل ، غلا أهمية - من وجهة نظري - للشكل الذي يحتوي هذه الكلمة . وسواء أصبت هذه الكلمة في الشكل الشعبي العربي ، أو في شكل مستنبط من التراث الأدبي العربي ، أو في الشكل الأوروبي التقليدي أو الحديث ، فإنها ستحقق أهدافها ، وستشد الجماهير العربية التي تنفجر شوقاً إلى التعبير الصادق عن مشاكلها وتضايقاتها وآمالها وآلامها ، وإلى الاستمتاع بالقيم الجمالية في الفن الصادق الأميل .

ARCHIVE

٢ - الهدف الفكري وراء الأصالة :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

أن الناصيل في ذاته قد يحقق لفنونا الهوية القومية العربية التي نبغها ونسعى إليها ، ولكن هذه الهوية تتحول إلى مجرد إطار خارجي إذا كان العرض المسرحي خالياً من مضمون فكري متطور وتقدمي . ومعيار التطور والتقدم من وجهة نظري هو إنسان اليوم وما يعانيه من قيود مفروضة على حرياته العقائدية والتعبيرية : قاسم أمين عندما نادى بحرية المرأة العربية في أوائل القرن كان تقدماً ، وتوفيق الحكيم وطه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل كانوا تقدميين فيما كتبوا أو نشروا من أدب في زمانهم ، وكذلك نجيب الريحاني وبديع خيري ويوسف وهبي في مسرحهم . ولكن جيل ١٩٤٦ ، جيل نعمان عاشور ، لم يكن يستطيع أن يقف عند هذا الحد من التطلع إلى الحرية وإلى العدل بالمعنى العاطفي العام ، لذلك فإن نعمان عاشور قد كشف في مسرحياته الأولى عن مستوى آخر للتقدمية

يتناسب مع عصر الثورة ، ويوجه خاص في « الناس التي تحت » .
ثم اندفع من بعده الكتاب العرب يستنفرون الانسان العربي في
زيد من الحرية ومن العدل ومن المساواة ومن الكرامة ، ويكني أن ندرس
مسرح كاتب يسين وعبد الرحمن ولد كاتي في الجزائر من المغرب العربي ،
ومسرح سعد الله ونوس في المشرق العربي ، لكي ننشئ بوضوح ما بين
أدب هذا الجيل وأدب الجيل السابق من موارق فكرية بعيدة المدى .
ما هي إذن الاهداف الفكرية المتطورة والتقدمية فيما يبتغيه أصحاب
الدعوة اليوم الى الاصاله ؟! هل هي واضحة ومعلنة ، أم ان القضية عندكم
قضية اصالة الشكل دون نظر الى المضمون ؟!
لنتقرأ معا بعض الفترات التأسيسية للبيانيين اللبناني والمغربي ، لنعلمنا
وصل الى الاجابة على السؤال :

نقول ديباجة بيان « مسرح الحكواتي » اللبناني : « تشكلت فرقة
مسرح الحكواتي ، واجتمعت عناصرها (غير الثابتة بالضرورة) بحدودها
دافع مشترك : الحاجة الى التعبير عبر المسرح . رافق هذه الحاجة وهي
لعدم إمكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد ، ومرد ذلك بالدرجة
الاولى الى التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد ، وبين ما تتطلبه
تلبية تلك الحاجة .

انطلاقاً من هذا الوعي ، وفي غياب الاعمال البديل الذي ندرك صعوبة
ايجاده ، قررت الفرقة مواجهة إمكانية الوحيدة المتاحة ، وهي خوض
التجارب باتجاه ايجاد عناصر تكوين المسرح البديل .
تتمحور هذه التجارب حول مسألتين :

أ - تغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي .

ب - تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور .

ويقول بيان المسرح الاحتفالي المغربي بعد المقدمة :

« لقد حقق المسرح العربي تراكمات لا بأس بها من ناحية الكم ، وان
ما نريده اليوم ليس اضافة اعمال مسرحية جديدة ، ولكن خلق مسرح جديد .
ثم يقول : الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس
وتقنيات غنية مغايرة . بل هو بالاساس فلسفة تحمل تصوراً جديداً
للوجود والانسان والتاريخ والفن والادب والسياسة والصراع » .
والغاري للبيانيين بعد هذه المقدمات يترقب بشوق ذكر الاهداف
الموضوعية التي يسعى اليها أصحاب الاتجاه الجديد . ولكنه سيمصاب
بالاحباط لانه لن يجد هدفاً موضوعياً واحداً ، وسينتهي من قراءة البيانيين

دون أن يجد خطأ واضحاً للفلسفة الجديدة ، أو للفكر الجديد ، أو للبهائية الجديدة .

ان برتولد بريشت صاحب المسرح التعليمي والملحمي في المسرح الألماني الاوروبي الحديث ، عندها بدأ التنظير لمسرحه الجديد ، لم يبدأ بالشكل ، وانما بدأ بالمضمون الفكري ، مقارنة بين الاهداف التحذيرية والاستهلاكية في نظرية المسرح الدرامي عند ارسطو ، والتعليمية والتثوير العقلائي في مسرحه الجديد .

على اننا نحب ان نلتصق العذر لاصحاب البياتين ، فليس الانسان العربي بقادر اليوم على ان يعبر بالصرخة التي عبر عنها بريشت في اوربا الاربعينات ، لان الانسان العربي ، والمثقف العربي ، يجتاز اليوم لحظة تتميز بالنفوس الفكرية من ناحية ، وبالمصادرة على حرية التعبير من ناحية اخرى . وليست الحركات والتنظيمات الدينية التي تتفاقم في الارض العربية اليوم الا وسيلة من وسائل مقاومة هذه المصادرة .

ان المجاهرة بالفكر الذي يدعو الى تطوير احوال الانسان العربي والمجتمع العربي ، تصطدم بالكثير من معطيات الواقع ، وتصطدم بوجه خاص بحدود العلاقة بين الحاكم والمحكوم . وهي بالتبعية — وكنتيجة للتغيرات التي واكبت السبعينات — تصطدم بسطوة الاستعمار الجديد ، وبالمرحلة الجديدة في تاريخ الصهيونية العالمية ، وهي مرحلة تضع الامة العربية وحضارتها واستقلالها الاقتصادي والسياسي بين انياب الوحش من جديد .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

٢ — اللغة التي تحقق الاصاله :

وقضية اللغة في بلادنا من المشاكل التي شغلت المسرحيين ودعاة القومية وتشغلهم حتى الان ، ذلك اننا نتحدث لغتين لا قرابة بينهما : لغة رسمية نعلّمها في دور العلم ثم نطرحها وراء ظهورنا هي الفصحى ، ولغة اخرى نعيش بها حياتنا اليومية حتى في الدواوين وفي دور العلم ، هي العامية ، والعامية تتعدد لهجاتها ليس فقط بعدد الاقطار العربية ، بل ايضا بعدد المناطق داخل القطر الواحد ، بينما اللغة الفصحى او لغة القرآن واحدة في انحاء الارض العربية .

وبنذ الثلاثينات من هذا القرن تقوم مشادة عنيفة بين دعاة القومية والوحدة العربية من ناحية ، وبين المسرحيين والفنانين من ناحية اخرى ، حول لغة المسرح : ولا شك ان لانصار كل من الاتجاهين اسانيدهم القوية

المنحمة ، ولا شك ايضا ان النصص هي لغة الوحدة ، ولغة القومية التي يحسن عن طريقها التفاهم والتوافق ، ولا شك ايضا ان التصوير التي لتواقع المعاش له متطلباته في اللغة . ولكن المسمى الى الاصل قد يقتني بعض النازل من كل من الطرفين ، اذا اردنا للاصل ان تسلم للاجليل المقبلة مسرحا عربيا ، توميا ، عالميا ، ولقد تكون اللغة الثالثة ، او لغة الصحافة ، هي اللغة الوسط ، التي تلبي متطلبات الوحدة العربية ، والقومية العربية ، والتواصل المسرحي العربي ، كما تصورها توفيق الحكيم في نظريته اللغوية وتطبيقاتها في « الصفة » وفي « يا طالع الشجر » وفي كثير من اعمال مسرح الجنم .

ولكن هذه اللغة الثالثة نفسها — على بساطتها — تحتاج إعادة الجواهر العربية وتسلحها بالحد الأدنى من مبادئ القراءة والكتابة ، ن خلال العمل المكثف المسئول على محو أميتها او تخفيف حدتها على الاقل ، لانه لا قرابة بين الانسان العربي الامي وبين اللغة العربية . وليس خبا ان المفترج العربي يسأل شباك النذاكر قبل شراء تذكرة الدخول الى المسرح عما اذا كانت المسرحية باللغة العربية ام باللغة العامية .

تحدثنا حتى الان عن الاصل والمعامرة ، ويبقى ان نتحدث عن العمل الجمعي ، فلقد أخذ يستهوي كثيرين من المحترفين ومن الهواة لدى السواء من المسرحيين العرب .

والاصل — في اعتقادي — لفكرة العمل الجمعي في المسرح ، هو الارتجال . والارتجال في المسرح قديم قدم المسرح ، ولكنه أخذ شكلا متيزا ثابتا في القرون الوسطى في أوروبا — وبالذات في إيطاليا وفرنسا — بعد أن تشتت فنانون المسرح الدنيوي أمام مطاردات رجال الكنيسة ، وانغثت المسارح ، ولم يعد أمام الفنانين الا أن يتجولوا ببضاعتهم على عرصات متنقطة ، في حيازة بلاط الامراء والاقطاعيين حيناً ، وفي حضان الطبيعة الرحبية وتجمعات الفقراء في الاسواق حيناً آخر ، حتى لا يقعوا في يد رجال الكنيسة ، ولقد جعلت هذه الظاهرة اسم « كوميديا الفن » او « الكوميديا المرتجلة » ، ومن افضالها انها حافظت على الوجود المسرحي حتى اشرفت بشائر عصر الاحياء ، او عصر النهضة ، فانطلق المسرح من اسار الكنيسة ، وبذل الملوك والامراء من الجهود ومن الرعاية ما اسلم لنا اعمالا عظيمة لراسين وكورني وموليير وشكسبير وجولوني وكالديرون دي لا باركا وغيرهم كثير . على أن ظاهرة الارتجال في المسرح تختلف كثيرا مع ذلك عن ظاهرة التأليف الجمعي او العمل الجمعي ، فالمسرح المرتجل في كوميديا الفن الايطالية ، او في المسرح الشعبي في الأرض العربية وفي كثير من بلاد

العالم ، يظل يرتجلا حتى بعد نهاية العرض : أن قناني الفرقة يتفقون عادة على الخطوط الرئيسية للعرض ، ويوزعون الشخصيات فيما بينهم — ولقد كانت في كوميديا الفن شخصيات ثابتة ، أو أقتعة ثابتة ، يتوارثها أبناء الأسرة أبا عن جد ، من أمثال : ارليكينو وبنطلون وبريجلا . وهو ما كان يحدث بالضبط في مسرح الاراجوز والحاوي في الشوارع المصرية ، والذي ما زال يحدث بشكل أقل في بعض البلاد العربية . ليس هناك إذن نص مكتوب ، وليس هناك اخراج بالمعنى العلمي في المسرح المرتجل . أما نسي المنهج الجديد — منهج التأليف أو الاخراج الجمعي ، فإن مجموعة الفنانين تفكر في قضية ما ، وغالبا ما تكون قضية معاصرة ، وتأخذ في مناقشة المشروع الاولي للعرض ، فإذا اتفقت على المخطط الرئيسي ، بدأت تجرب مشهدا مشهدا ، وكل واحد من المجموعة يدلي بدلوه ، ثم تتم كتابة المشهد وقد يتعبد واحد من المجموعة بصياغته ادبيا ، ثم تجري التدريبات عليه ، وهكذا دواليك ، الى أن يصير تحت يد المجموعة نص مكتوب ، وفي نفس الوقت عرض كامل ، لا يعرف على وجه التحديد من الذي كتبه ومن الذي أخرجه ، وان كنا نعرف الممثلين لاننا سنراهم على خشبة المسرح .

وفي هذا المنهج قد يشترك الجمهور في مراحل الإعداد — فقد يلتقط الفنانون الموضوع من حكايات الناس ، كما حدث في عرض « حكايات ١٩٣٦ » لمسرح الحكواتي اللبثاني — وقد يدخل الجمهور في حوار مع الممثلين فيصيح مسمراهم ، ويملئ عليهم تعديلات معينة في العرض ، وهو شكل يعيدنا الى الاشكال القوطية للمسرح .

ولقد أتيت لي أن أشاهد نتيجة تجربة لهذا المنهج في الجزائر فسي سنة ١٩٧٤ ، حيث أعد شباب المسرح الوطني بوهران عرضا عن « النورة الزراعية » تحت اشراف المخرج الجزائري عبد القادر علولة ، ثم شاهدت عرض مسرح الحكواتي اللبثاني في الكويت كما سبق أن ذكرت ، وأخيرا أتيت لي أن أشاهد تجربة ثالثة وأخيرة في الكويت أيضا ، حيث قام شباب « المسرح العربي » بأعداد جماعي لعرض قدم في يناير ١٩٨٠ على خشبة مسرح عبد العزيز المسعود تحت عنوان « الدار » ، بأشراف المخرج الكويتي فؤاد الشطي .

لماذا اتجه المسرح العربي اليوم الى هذا المنهج ؟! ولماذا اتجه المسرح الأوروبي من قبله اليه ؟ !
هناك في اعتقادي ثلاثة أسباب رئيسية :

هو ما صارت اليه الازمة في كل شيء ، حتى في الكلمة . ويكتفي أن ندرك ما ضمنه كتاب اللامعتول مسرحهم في الخمسينات ، فلتد الحوا على قضية عجز الكلمة أو عجز اللغة عن تحقيق اللقاء بين الناس — أقرب الناس كالازواج مثلا — ونحن نشهد مثالا بليغا لهذا المسرح ، ولهذه القضية ، في مسرحية « الكراسي » ليوجين يونسكو .

واما السبب الثاني :

فهو تصور التراث المسرحي ، قديمه وحديثه ، عن التعبير عن قضايا الانسان المعاصر ، بعد أن أصبح العالم يرزح تحت تناقض رئيسي بين التقدم التكنولوجي الذي حققه من ناحية ، وبين الرعب والغزع اللذين قتلا الطمأنينة في نفس الانسان من ناحية أخرى : رعب اقتصادي ، رعب المجاعة التي تهدد العالم ، رعب عصر الايديولوجيات ، ثم رعب عصر ما بعد الايديولوجيات ، أو ما تستطيع أن تسميه عصر الوفاق بين حملة الصواريخ النووية ، وما نحن نطالع بين الحين والحين موجات متتالية من الارهاب السياسي والديني والاقتصادي حتى ليكاد الارهاب يغرق العالم كالطوفان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اما السبب الثالث :

فهو أن كاتب المسرح — والفنان بوجه عام — لا يستطيع في سر أن يبدع عملا أدبيا أو فنيا خالدا يعالج فيه القضايا اليومية المطروحة ، فالتقضايا اليومية موضوع تتناوله وسائل الاعلام لا أدوات الثقافة ، والمسرحيون عامة ، وفي الارض العربية خاصة ، يريدون أن يعرضوا على الجماهير هذه القضايا الساخنة ، وأن يحاوروهم فيها ، باللغة البسيطة التي يعيشون بها يومهم ، ولهذا لجأوا الى منهج العمل الجمعي .

ولكن هذا المنهج يطرح كثيرا من المشاكل ، ومن أهم هذه المشاكل مشكلة المجازفة باستسهال الإبداع الفني وتبسيطه حتى يفقد في النهاية مقومات الفن والشعر ، وخاصة لو كانت المجموعة تشكل مستوى متواضعا أو شديد التواضع من العلم والمعرفة في موضوع تخصصي صعب هو المسرح . ولقد يكون التأليف والعمل الجمعي ممكنا لو قام به مجموعة من

رجال المسرح الذين تخصصوا تخصصا عاليا ، وحققوا تجارب هائلة الاثر لفترات طويلة في اعمال مسرحية عظيمة : واعني برجل المسرح ذلك الذي يملك القدرة على الابداع الدرامي تاليفا واخراجا وتشيلا وتشكيلا . . الخ ، بالإضافة الى وعي علمي كامل وناضج بكافة المعطيات الرئيسية والتفصيلية للقضية الحياتية التي سيؤلفونها ويخرجونها ويمثلونها . على اننا مع ذلك يجب ان نخلق الابواب امام اجتهد المجتهدين من الشباب ، بل اننا يجب ان نشجعهم ونأخذ بيدهم ونستزيدهم ارتجالا وتأصيلا وعلا جماعيا ، فلعلم ان يسلموا لنا مسرحا عربيا جديدا يعيد الى المسرح العربي زخم الستينات وروعتها وخصوبتها . ويكتفيهم فضلا على أية حال انهم رفضوا الاستسلام لتوقف المسرح العربي وجوده ، وقاموا يحاربون كما حارب من قبلهم فناتو الكومبيديا الايطالية .

نحن نرحب اذن بدعوة مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي الى الاصالة ، والى الاخذ بمنهج العمل الجمعي . ونحن نتبنى ان تلتحق بهذه الدعوة جماعات مسرحية عربية في انحاء الارض العربية ، من بين الهواة والمحترمين على السواء ، ولكننا في نفس الوقت نود ان ننسب الى بعض المحاذير التي يطرحها هذا النهج ، والتي لم تفلت عن اهتمام منظري الحكواتي والاحتفالي .

أولا — اننا لا نستطيع ادعاء القدرة على بناء الحياة الانسانية من جديد ، منكرين التراث الثقافي والحضاري الانساني . ان « انتيجون » سوفوكليس ، و « الفرس » لاسكيلوس و « هيدرا » ليوريبيدز و « هاملت » و « عطيل » و « ماكبت » لتشكسبير و « الحضيض » لجوركي و « بستان الكرز » لتشيكوف و « الفتي مهران » لعبد الرحمن الشرقاوي و « ياسين وبهية » لتنجيب سرور و « بعد ان يموت الملك » لصلاح عبد الصبور و « عيلة الدوغري » لنعمان عاشور و « قراقاشي » لسميح القاسم و « الملك هو الملك » لسعد الله ونوس و « الزير سالم » و « التار والزيتون » لافريد فرج و « لوأنت اللي قتلت الوحش » لعلي سالم . . كل هذه الاعمال المسرحية المجيدة وغيرها من القديم ومن الحديث ، من العالمي ومن العربي ، ما تزال وستظل تعبر عن قلق الانسان وعن صراعاته من أجل مزيد من العدل ومن الخير ومن الجمال .

ثانيا — ان الابداع الفني في كل اشكاله يحتاج الى حد ادنى من الموهبة ومن العلم ومن الخبرة والتجربة ، ولقد يكون جماعيا في النهاية ، ولكنه

لا بد أن يبدأ ذاتيا في درجته الاولى . وعلى ذلك فان منهج التأليف الصحافي يصبح موضوع مناقشة طويلة ، ومن الخير لنا ألا نستسهل التورط في مباحثة أننا لا نجد نصا جاهزا يعبر عما نريد التمازج فيه مع الجماهير . انه استورط في هذا المنهج دون وعي بهذه المحاذير ، قد يوصلنا الى نوع هزيل من المسرح هو اقرب ما يكون الى المنشورات الاعلامية ، او الى الاختلافات والشعارات الفارغة ، بالاضافة الى انه قد يسلنا الى نوعية من اعرض بعيدة كل البعد عن الصياغة الفنية بمقتايسها العلمية التي سطرها العماد والجوهر في علم الدراما ، مهما ادخلنا عليها من التعديل والتطوير .

ثالثا - ان المسرح نوع من النشاط الثقافي الذي يقوم اساسا على التجميع الجماهيري ، ومن هنا فانه من المستحيل أن يتحول الى تسلية سري تحت الارض . لذلك فان المسرحيين العرب سيظلون يعملون تحت نظر السلطات الزمنية والدينية ، بما فيها من احتمالات التمتع والقتل والمصادرة . ومنهج التأليف الجماعي والعمل الجماعي لن يعفيهم من حصار المراقبة المضروب حول كلمتهم ، ولن يعفيهم من ظلمة ايضا استغناؤهم عن تمويل الدولة او عن سلطاتها . ان قضية المسرح القومي او السلطوي كما يسميه البيانان لن يحلها الجهد الذاتي لفناني المسرح ، ولكن الحل الحقيقي لها هو في توفير مناخ صحي من الديمقراطية ومن حرية التعبير ، بهذا المناخ لن يقاوم له ان يفرغ على المسرح العربي وعلى الثقافة العربية الا اذا خفت حدة التناقضات بين المثقفين واولي الامر ، واصبح الكل يعملون للحاضر والمستقبل متوجهين نحو اهداف استراتيجية وفكرية واحدة .

هذه نقاط اساسية طرحتها حول موضوع الاصاله والعمل الجمعي في المسرح العربي المعاصر ، احتفاء ببيلاد التيار الجديد في مشرق الارض العربية وفي مغربها ، وتبنيها لحدود الازمة التي تجتازها الثقافة العربية بوجه عام ، والمسرح العربي بوجه خاص . ولكن هذه النقاط متظل دائما موضع مناقشة واجتهاد وتجريب ، فالقاعدة في الفن انه ليست هناك قاعدة وانما معايير ومقتايس تحكم الشكل والمضمون ، والمعايير والمقتايس تتطور خضوعا لنظرية النسبية ، وتتفاعل مع اللحظة الاجتماعية ، ومع اللحظة الحضارية .

سعد اردش





البلاغة والمسرحية الشعرية

بقلم : ت. س. اليوت

ترجمة : د. محمد حسن عبد الله

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

تويـر

هذه المقالة الموجزة للشاعر الناقد T. S. Eliot آثرتها من بين مقالات مختارة Selected Essays ، وهي بعنوان : "Rhetoric" and Poetic Drama (من ٣٧ الى ٤٢ من طبعة لندن سنة ١٩٧٦) لاتها تمس موضوعا لا يزال يكتسب اهمية متزايدة لدى الاديب والشاعر والناقد عندنا . اذ انه منذ بواكير النهضة الادبية العربية في اواخر القرن الماضي

وأوائل هذا القرن ، والبلاغة العربية تواجه هجومًا واستهانة . وكاتبها المشجب الذي علقث عليه معوقات الأسلوب العصري ، والتفكير الأدبي الصحيح . ومن المؤسف أن عبارة نقلت عن بعض القدماء توضع في غير موضعها ، هذه العبارة تصف البلاغة بأنها علم لم ينضج ولم يحترق !! ولسنا نناقش الآن مدى صحة هذا الوصف ، ولكن لا يصح اتخاذ ذريعة للياس من محاولة البحث الجاد في بلاغة عصرية قادرة على توجيه فنون الإبداع الحديثة ، بل لعل وصف عدم النضج نابع من غموض ادراك المحدثين — الذين رددوا هذه المقولة — لماهية البلاغة ، فاكثروا بهاجتها أو التهوين من قيمتها . والطريف حقًا أننا سنجد في هذا المقال ما ينتهي إلى مثل ما يفهم ظلها من العبارة الموروثة عندنا ، إذ تعتبر البلاغة مسئولة عن الجانب الرديء من أسلوب كاتب ما ، أما ما يميز هذا الكاتب من الوان القوة فانه تنتمى له أسباب أخرى . وكذلك يوصف العصر كله بأنه عصر البلاغة حين يراد التنديد بأساليبه الهابطة ، أما الأساليب القوية الحية فان قوتها وحيويتها لا ترجع إلى هذا العصر البلاغي ، أو لا يجوز أن تكون !!

هذه قضية أولى يرفضها البوت ، ويرى فيها عجزًا في التصور والتحليل لدى الناقد ، ونية راسخة مسبقة ليست وليدة بحث علمي . أما القضية الثانية ، وهي التي تسفائر بالاهتمام الأول في هذا المقال فهي — كما يظهر من العنوان — عن البلاغة وكاتبها في المسرحية الشعرية . وهذا العنوان مستعز حقًا ، لأنه يقتحم كثيرًا من المسلمات الشائعة الخاطئة في زماننا ، وعلى السنة نقادنا وأقلامهم ، فابن البلاغة ، وصورتها المائلة في الجنس والطباق ، وعلى أحسن الأحوال في مراعاة مقتضى الحال ، والتقديم والتأخير ... الخ ، ابن هذه الالاعيب اللفظية والمعنوية الجزئية ، من البناء المسرحي الفخم بما فيه من شخصيات ومواقف والوان الصراع والتحولات ؟ وكيف يمكن لنا أبناء العربية أن نتصور شاعرا مسرحيا يمكنه أن يستبطن الشخصيات ، ويصاعد من الصراع ، ويوزع عناصر التشويق كما يوزع الموسيقى انغامه على الآلات ، ومع هذا ينبغي عليه أن يراعي تعاليم السكاكي ، أو عبد القاهر الجرجاني في أحسن الأحوال ؟!

هذا أمر لا يمكن تصوره ، ولاته كذلك ، فان البوت لم يدعنا إلى مثله . لقد حاول أن يوسع من فهمنا للمصطلح ، ولا نظن أنه حاول أن يطور المصطلح ذاته أو يوسع من دلالاته ، أنه متضمن لذلك من تلقاء نفسه ، وإذا كان هناك ملوم فهو نحن الذين وقفنا به عند الأمثلة المتوارثة التي كانت في متناول ذاكرة وفكر القدماء ، فاعتبرها بعضنا مثلاً أعلى

يقاس اليه ، وهي لم تكن كذلك بأي حال ، ونكتفي في هذه الشوطة ببش
واحد ، وسنستكمل اشارات المؤلف في التمتعيب ، فجبن يقول البيوت :
« واذا كان لنا ان نعبر عن انفسنا وعن افكارنا ، ومشاعرنا المتنوعة ،
حول موضوعات متنوعة ، بضموات حتمية يبلغ درجة اليقين ، فانه ينبغي
علينا ان نكيف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها » فما
المسافة الحقيقية بين هذا القول ، والعبارة الشائعة : « مراعاة مقتضى
الحال » ؟! ليس ذنب « مراعاة مقتضى الحال » ان امثلة القدماء — عصرنا
او فكريا — لم تتجاوز ظنهم ان الكلام اذا التى الى خالي الذهن كان خاليا
من التاكيد ، واذا التى الى شاك او متردد أكد له على قدر شكه او تردده ،
واته بماذا التى الى منكر أكد له بأكثر من يؤكد واحد دفعا لانكاره . وكذلك
الحال مع الإيجاز والاطناب والمساواة !! ليس ذنب المصطلح انه اسيء
التمثيل له او تطبيقه ، وعبارة البيوت متضمنة في الشعر البلاغي القديم
دون تعسف ، وكلاهما متضمن في مفهوم « الصدق الفني » دون اسراف .
ومع هذا فان للبلاغة دورا أكثر تفصيلا واقتحاما لتضاعيف المسرحية
الشعرية ، يتجاوز « الصدق » الى طبيعة الاسلوب الفني ، ويصل الى
« الخطابة » في داخل المسرحية ، ويضي غير هذا كله الى صميم البناء
الحواري للمسرحية ، او « الحداثيّة » وهذا كله واضح في هذا المقال
الهام .

ARCHIVE

<http://ArchivBebeta.Sukhrit.com>

كان موت روستان Rostand (١) اختفاء للشاعر الذي اعتبرناه
— أكثر من أي شخص آخر في فرنسا — ممثلا للبلاغة ، باعتبار أن البلاغة
قد أصبحت في الوقت الراهن شيئا غريبا على الاساليب السائدة . واذا
نجد انفسنا نراجع النظر في حنان الى مؤلف « سيرانو » (٢) Cyrano
نتساءل : ما هي تلك النقيصة او الخاصية التي ترتبط بشكل واضح
بمزاي روستان ، بقدر ما ترتبط بعيوبه ؟ ومهما يكن من امر فان بلاغته كانت
ملازمة له احيانا ، بدرجة اكبر بكثير ، واحسن من ملامتها لشاعر أكثر
عظمة هو بولير Baudelaire (٣) الذي كان بين الحين والاخر بلاغيا
بدرجة روستان . ويغلب على ظننا ان هذه الكلمة (البلاغة) ليست الا
عبارة تجريح غامضة لادانة أي اسلوب رديء بدت رداؤه واضحة ، وانه
من الدرجة الثانية ، مما يجعلنا لا نعترف بضرورة استعمال عبارات أكثر
دقة ينبغي ان نستخدمها في وصف هذا الاسلوب الرديء !!

أن شعرنا الاليزابيثي (٤) واليمتوبي (٥) قد سُمي مرارا وتكراراً
بـ « الشعر البلاغي » . ولنتكلم عن شعرنا . فقد يحسن ، كما أنه آت
للرمز في مشكلة لطيفة كهذه ، أن يحصر كلامه في لغته هو (٦) . وست
المالوف أن نقول : أن في هذا الشعر هذه الميزة أو تلك ، ولكن حين نرغب
في التسليم بأن فيه عيوباً فإنه بلاغي فحسب !! لقد كانت له عيوب خطيرة ،
وليس من الممكن أن يقال أننا قد محونا هذه العيوب والاختفاء من لغتنا ،
في حين يظل ادراكنا لها على ما هو عليه من الغبوض (٧) . والحق أن كلا
من النثر الاليزابيثي والشعر الاليزابيثي قد كتب بأساليب متنوعة صاحبها
عيوب متنوعة . فهل أسلوب ليللي (٨) Lyly ، هل أسلوب التانسق
اللفظي بلاغي ؟! وبمقابلته بالأسلوب الاقدم منه لاشام (٩) Ascham
والبيوت (١٠) Elyot اللذين يهاجمها ، فإن هذا الأسلوب واضح متدفق
مرتب ، نقي نسبياً ، مع صياغة نظامية محبوكة ، وإن تكن صياغة رتيبة
في مجالي : الطباق antitheses والتشبيه similes . وهل أسلوب
ناشي (١١) Nashe بلاغي ؟ إنه طنان فارغ ، قوي ، يختلف تماماً عن
أسلوب ليللي ، وقد نجد فيه ألوان المجاز figures of speech المتكثفة
والمختلطة ، التي أطلق شكسبير لنفسه فيها العنان ، وقد تكون خطابية
declamation دقيقة كما نجد عند جونسون (١٢) Jonson . فكلية
« بلاغي » بكل بساطة لا يمكن أن تستعمل كمرادف للكتابة الرديئة . إن
المعاني التي اكرهت على جعلها على عاتقها في معظمها شائنة ، ولكن حين
يمكن أن يوجد لها معنى دقيق ، قريباً كشف هذا المعنى بين حين وآخر
عن مزية من مزايها . فـ « البلاغي » واحدة من تلك الكلمات التي تتعلق
مهمة النقد بتشريحها ثم تركيبها . دعنا نبطل الافتراض بأن البلاغة شائنة
تلحق بالأسلوب ، ونحاول أن نوجد بلاغة في الجواهر أيضاً ، بلاغة قوية
لأنها قطاف مستنتج مما تعبر عنه .
والى الوقت الحاضر نجد افضلية واضحة لـ « طريقة المحادثة » (١٣)

Conversational في الشعر — أي أسلوب التعبير المباشر المقابل
للخطابه والبلاغية ، ولكن إذا كان الاستعمال البلاغي هو أي تقليد في
الكتابة أسمى تطبيقه ، فهذا الأسلوب المحادثي يمكن أن يصبح ، بل وإن
يضر أحياناً بلاغياً — أو ما افترض أنه أسلوب محادثي ، لأنه غالباً يكون
بعيداً عن مخاطبة الرفيعة الكيسة ، كبعد ما يكون . أن عدداً من شعراء
الصف الثاني والصف الثالث من كتاب الشعر الأميركي الحر إنما هم من
هذا النوع ، ومثلهم في الدرجة والنوع من الشعراء الانجليز المتبعين لطريقة
وردز ورث (١٤) Wordsworthianism . والحق أنه لا توجد طريقة محادثة

أو صورة أخرى غير ما يمكن تطبيقها دون تمييز ، ولو أن كاتبها رغب في إعطاء تأثير طريقة الكلام فإنه ينبغي أن يعطي بطريقة واضحة التأثير الذي ينتج عن كلامه هو شخصيا أو في واحد من الأدوار التي يقوم بها ، وإذا كان لنا أن نعبر عن أنفسنا وعن أفكارنا ، ومشاعرنا المتنوعة ، حول موضوعات متنوعة بصواب حتي يبلغ درجة اليقين ، فإنه ينبغي علينا أن نكيف طريقتنا حسب اللحظة مع تنوعات لا نهاية لها . وأن اختيار تطور الدراما الاليزابيثية يظهر هذا التقدم في التكيف : تطور من الوثيرة الواحدة الى التنوع ، وتطور في دقة الحساسية وتقدمها ، فسي ادراكها لتنوع الشعور ، واحكام متزايد وسعة في أدوات التعبير عن هذا التنوع (١٥) . ومن المسلم به أن هذه الدراما قد تطورت فهجرت التعبير البلاغي ، وكلام كيد (١٦) Kyd ومارلو (١٧) Marlowe الى التعبيرات الدقيقة الفطنة الموزعة بدقة في كلام شكسبير و ويبستر (١٨) Webster . على أن هذا التخلي الواضح ، أو النمو بعيدا عن البلاغة ذو شقين : فهو الى حد ما تحسين للغة في اللغة ، وإلى حد ما — أيضا — تنوع متقدم في الشعور . وبالطبع هناك فترة طويلة تفصل بين التدفق صاحب الهرونيمو المجوز (١٩) والكلمات الكسرة الملك لير (٢٠) ، وهناك أيضا اختلاف بين هذين البيتين المشهورين :

يا لها من عيون ليست بعيون ، بل ينباع فاضت بالدموع !

يا لها من حياة ليست بحياة ، بل صورة حية للموت ! (٢١)

وبين الجلال والفخامة في « ما أضيف لهرونيمو » . ونحن ننظر الى شكسبير ونجد على أنه الكاتب المسرحي الذي يركز كل شيء في جملة : « أضرع اليك أن تلك هذه الأزرار (٢٢) » أو : « الأمين الأمين يا جو » (٢٣) ، فنحن نتسنى أن هناك بلاغة خاصة بشكسبير في احسن مراحلها ، خالية تماما من عيوبه الشكسبيرية الحقيقية ، سواء في المرحلة المبكرة ، أو المرحلة المتأخرة . هذه الفقرات قابلة للمقارنة بأجود ما نطق كيد أو مارلو ، مع سيطرة احسن على اللغة ، وتحكم اطيب في العاطفة . ومسرحية « التراجيديا الاسبانية » (٢٤) The spanish Tragedy تصير تنبؤية طنانة حين تهبط الى اللغة التي كانت سبة خاصة لعصرها ، ومسرحية تيمورلنك (٢٥) Tamburlaine طنانة لانها رتيبة جامدة لا تتكيف مع تبدل العواطف . وبلاغة شكسبير الحقيقية البارة تتجلى في مواقف حيث ترى شخصية ذاتها في مسرحية ضوء درامي :

عطيل : وتقول ، بالإضافة الى ذلك ، أنه ذات مرة في حلب

كريولانس (٢٦) : لو أنك قد كتبت تاريخك صادقا ، نستجد فـ
انني سقر في برج الحمام .
قد أرعبت مواطنيك الفالسيكين في كوريولي فعلت ذلك وحدي .
ايها الصبي !

ثيمون (٢٧) : لا ترجع الي ثانية ، ولتقل لاثينا ، لقد اقام ثيمون
قصره الابدي ، على حافة شاطئ البحر المالح
وتظهر البلاغة ايضا مرة في « انطونيو وكيلو باترا (٢٨) » حين الم
انوباريس ان يرى كليون باترا في هذا الضوء الدرامي :
القارب التي جلست فيه ...

وقد جعل شكسبير من مارستون (٢٩) اضحوكة ، كما ان جونسون
سخر من كيد ، ولكن الكلمات في مسرحية مارستون كانت لا تعبر عن
شيء ، اما جونسون فقد كان ناقدا للغة الضعيفة ذات الخيال الوهمي ،
وليس العاطفة emotion ولا « الخطابية » oratory ، ان
جونسون نفسه ذو نزعة خطابية . وانا اعتقد ان اللحظات التي ينم
فيها في ابراز منه الخطابي هي نفسها اللحظات التي تطابق ما قلناه
هنا ، على الاخص كلام شبح ميلا في استهلال مسرحية كاتيلين (٣٠)
catiline ، وكلام الجسد Envy في بداية « المتشاعر » (٣١) . او
النظام The poetaster . فهناك الشخصيتان تتألمان اهميتهما الدرامية
وعلى وجه سليم ، اما في خطاب مجلس الشيوخ The Senate في
« كاتيلين » ، فكم كان الحديث مملا ، وكم كان مغبرا !! ، فنحن هنا
مشاهدون ولكن ليس لمسرحية شخصيات ، وانا لمسرحية جدلية ، تماما
كما لو اننا مجبرون على حضور الجلسة نفسها . لا ينبغي مطلقا ان تبدو
الخطبة في المسرحية وكأن المقصود منها ان تثيرنا ، كما قد يمكن ان تثير
الشخصيات الاخرى في المسرحية ، لانه من الجوهرى جدا ان نحفظ
بوضعنا كمشاهدين ، وان نلاحظ دائما من الخارج ، وان يكون ذلك مع
الفهم التام .

ان المشهد المسرحي في « يوليوس قيصر (٣٢) » صحيح ، لان
موضوع انتباهنا ليس معنى خطبة انطونيو ، ولكن الاثر الذي تركته على
الجهاهير ، وقصد انطونيو واعداده ووعيه بهذا الاثر . وفي خطاب
شكسبير البلاغية التي اقتبسناها هنا لدينا هذه المزية الضرورية ، اذ
نعر على مفتاح جديد للشخصية ، في ملاحظتنا للزاوية التي ترى منها
نفسها . ولكن عندما نخطبنا شخصية في مسرحية مباشرة ، فاننا نكون
ضحايا عواطفنا الرقيقة ، او نكون امام بلاغة باطلة .

هذه الإشارة ينبغي أن تزودنا ببعض الشواهد عن ملاءمة حديث سيرانو Cyrano عن الأنوف (باعتبارها أهم ما يميزه عضويا) . ألم يكن سيرانو تماما في هذا الوضع باعتباره لنفسه رومانيا ، شخصية درامية ؟ هذا الحس الدرامي من قبل الشخصيات ذاتها يندر وجوده في المسرحية الحديثة . في الدراما العاطفية يتجلى في صورة هابطة حين يراد منا بشكل واضح أن نقبل التفسير العاطفي الذي تفسر به الشخصية نفسها . أما في المسرحيات الواقعية فأتانا غالبا نجد أدوارا لم يسمح لها مطلقا بأن تكون درامية بشكل واضح ، ربما خوفا من أن تبدو أقل واقعية . ولكن في الحياة الحقيقية ، في عدد من تلك المواقف في الحياة الحقيقية التي نستمتع بها بوعي وحرارة ، فأتانا نكون أحيانا على وعي بأنفسنا بهذه الطريقة ، وهذه اللحظات نافعة نفعاً عظيماً جداً للشعر الدرامي . أن ما يمثل على الخشبة لا يعدو أن يكون جزءاً صغيراً جداً من التمثيل . أما روستان فقد كانت لديه هذه الحاسة الدرامية — بصرف النظر عما إذا كان لديه أي شيء غيرها أم لا — وهذه الحاسة الدرامية هي التي أعطت الحياة لشخصية سيرانو ، وهي حاسة تكاد تكون حاسة نكاهة (لأنه حين يعي أي شخص بأنه يمثل يكون هناك حس نكاهي) . أنها التي تمنح الحيوية البالغة لشخصيات روستان — أو على الأقل لشخصية سيرانو — تلك الحيوية التي ليست شائعة على المسرح الحديث ، وليس من شك في أن جمهور روستان كان يعرفها ويستجيب لها باطراد شديد . أننا نتعرف على هذا في مشاهد حب سيرانو في الحديقة ، إذ أنه في « روميو وجوليت » (٣٣) يظهر الكاتب المسرحي الأكثر دراية محبيه العاشقين وقد ذابا في عدم الوعي بشخصيتيهما المنفصلتين ، ويظهر النفس الإنسانية في عملية نسيان نفسها . أما روستان فاته لم يستطع أن يفعل ذلك ، ولكن في الحالة الخاصة التي نجدها في سيرانو عن الأنوف بالذات فاته من الشخصية ، والموقف ، والمناسبة ، فقد تحقق لها التلاؤم والتوحد تماماً . فالخطبة المسهبة العنيفة التي أوجدها هذا التوحد ليست فقط عملاً أصيلاً ، وعلى مستوى درامي عال ، بل لعلها شعر أيضاً ، وإذا كان كاتب ما يعجز عن تركيب كهذا ، فإن هذا العجز يلحق بهسرحيته الشعرية نقصاً كبيراً . أن سيرانو يفي بقدر ما يستطيع مشهد كهذا أن يفي بما تتطلبه الدراما الشعرية . إذ من الواجب أن تأخذ هذه الدراما الشعرية من العواطف الإنسانية ما هو صميمي غير زائف ، عواطف كبيرة بعيدة عن التفاهة ، عواطف مما تصدقه الملاحظة ، عواطف معهودة نموذجية ، ثم تعطى هذه العواطف شكلاً فنياً ، أما درجة التجريد أو مداه فأمر يرجع إلى طريقة كل مؤلف . في

مسرحيات شكسبير يتحدد الشكل في الوحدة الكلية ، وأيضا وحدة المشاهد كلا على حدة ، وانه لانجاز هام أن يحقق كاتب هذه الوحدة ، كما يفعل رويستون في مشاهد ، وإن لم يفعله في المسرحية ككل . وهو ككاتب مسرحي ، وكشاعر أيضا يتنوق على ما تترك (٣٤) Maeterlink الذي تخفق أعماله في أن تكون مسرحية ، ولهذا تخفق في أن تكون شعرية أيضا . أن ماترلنك يملك الحس الأدبي بها هو درامي ، كما يملك الحس الأدبي بها هو شعري ، ولكن الاثنين لم ينصهرا أو يندمجا عنده ، كما يحدث لهما أحيانا في عمل رويستون ، فشخصياته لا تستشعر البهجة بوعي في أدوارها — انها شخصيات عاطفية . وبالنسبة لرويستون فإن مركز الجذب هو في التعبير عن العاطفة ، لا في العاطفة التي لا يمكن التعبير عنها كما هو الحال عند ماترلنك . أن بعض الكتاب يمتدنون — فيما يبدو — أن العواطف تكتسب قوة وكثافة حين تجهجم عجزا عن الإفصاح عن كل ما تنطوي عليه . ولكن لعل العواطف عندئذ ليست من الاهمية بالقدر الكافي بحيث تتحمل ضوء النهار الساطع .

وعلى أي حال ، نربها يكون لنا الخيال ، إما أن نستعمل مصطلح « البلاغة » لنوع الكلام المسرحي الذي اتخذته أمثلة في هذا المقال ، وعندئذ ينبغي علينا أن نسلم بأن البلاغة تنطبق على ما هو جيد وما هو رديء . وأما أن نستثني هذا النوع من الكلام فلا تعتبره من البلاغة ، وفي هذه الحالة يجب أن نقول أن البلاغة هي أي طية أو تنقيح في الكلام ، لم نفعلها لأحداث اثر معين ، ولكن ليكون وقع الكلام كبيرا على النفس بوجه عام . وفي هذه الحالة أيضا لا نستطيع أن نسمح للمصطلح بأن يشمل كل الكتابة الرديئة .



الهوامش :

- (١) أدويند رويستون (١٨٦٨ — ١٩١٨) شاعر وكاتب مسرحي فرنسي ، من أشهر مسرحياته : سيرانو دي برجرانك (١٨٩٧) وقد ترجمها إلى العربية السيد مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦ — ١٩٢٤) بعنوان « الشاعر » وقد كان سيرانو عاطفيا متدفق الأسلوب ولكنه لم يكن مخطوطا في حبه . وقد استثمر رويستون شخصية البطل المتصفة بالشاعرية والنصاحة لكتابة مسرحية تلعب فيها بلاغة الأسلوب دورا بنائيا في تكوين الشخصية ، وستكون لاثيوت ملحوظة أساسية في نهاية هذا المقال إذ يمكن

روستان من توحيد الخشيد المسرحي ، لكنه قصر في توحيد المشاهد كمثل ، وبقى له فضيلة التمييز عن العاطفة بوضوح ، ولعل فصاحة سيرانو هي التي اجتذبت المثقولي لتعريب هذه المسرحية ، فالمثقولي من أصحاب الأساليب أيضا ، واهتمامه بالصياغة : بالإيقاع والتدفق والصور وإبراز العواطف المتوهجة كان سمة أساسية له .

- (٢) سيرانو : هو بطل المسرحية السابقة ، شاعر عاشق ، لكن أنه الضخم صرف عنه اهتمام حبيبته ، وفضلا عن ذلك فقد استعان به على جميل تافه اختارته الجبوية ليكون غناها ، فكان سيرانو يديج له رسائله إليها ، معبرا في هذه الرسائل عن عاطفته هو .
- (٣) شارل بودلير (١٨٢١ - ١٨٦٧) شاعر وناقد فرنسي ، من عبد المذهب الرمزي ، ومن أصحاب الدقة والتجويد الفني في الشعر ، تأثر بالشاعر القاص الأمريكي ادجار آلان بو ، وترجم شعره إلى الفرنسية . يعتبر ديوان « أزهار الشر » (١٨٥٧) أهم ما كتب بودلير في كشف خبايا نفسه وخصائصه . وقد ترجم هذا الديوان بتصرف ، إلى العربية : الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي .

- (٤) نسبة إلى عصر اليزابيث الأولى ملكة إنجلترا طوال النصف الثاني من القرن السادس عشر ، ويعد عصرها بداية عظمة بريطانيا وسيطرتها الاستعمارية ، كما شهد أعظم الشعراء الإنجليز والفلاسفة من أمثال : شكسبير وسبنسر وولتر رالي .

- (٥) يقصد بهذا الوصف شعر بعض الفترات من القرن السابع عشر في إنجلترا ، وهي الفترات التي شهدت ثورة انصار الفرع المتني من أسرة ستيفارت الحاكمة . فقد أطلق على الثوار : المقاتلة ، وقد ثاروا سنة ١٦٨٨ وسنة ١٧١٥ وهم من الكاثوليك المحافظين والمثوريين من أحبار الكنيسة ، وفي هذا ما قد يكفي لاستكشاف توجههم الفني .

- (٦) هذه ملحوظة جديرة بالفتاة والمناقشة ، فلها صفة إيجابية وأخرى سلبية بالنسبة لوظيفة البلاغة وفلسفتها ، فهي تعترف من جانب بأن الذوق الثلاثي لدى الناطقين بلغة يختلف عنه عند غيرهم اختلاف الموروث الفني نفسه ، هذا الموروث الذي يربى فوق أبناء اللغة ويشكل حسهم الجمالي للفنهم . وقد يعني هذا - ضمنا - ضرورة تطوير القيم الجمالية مع تطور الموروث وتنوع تجاربه ، ولكن هذا بدوره قد ينال من اعتبار البلاغة الأساس الجمالي الفلسفي للنقد ، فحيث نتكلم عن « فلسفة جمالية » فائسا نتكلم عن « ماهية » ثابتة غير قابلة للتطوير أو الإضافة .

- (٧) يندد الميوت هنا بحق بين يهاجمون البلاغة ويلصقون بها كل الصفات السلوية الموهقة ، دون أن يكون لديهم معرفة محددة بالبلاغة ذاتها ، معرفة علمية بعيدة عن الغيوض والتعميل على الفكرة المشالعة التي لا تمثل الحقيقة عادة .

- (٨) جون ليللي (١٥٥٤ - ١٦٠٦) كاتب مسرحي إنجليزي ، أشهر بكتابه « يوهيوس » الذي ابتدع فيه أسلوبا جديدا يهتم فيه بالصنعة أكثر من المحتوى . وهو من أوائل من كتب الكوميديا النثرية ، كما يمكن اعتباره نموذجا جيكا غير ناضج لكتابة الرواية الإنجليزية (قبل ريتشارد سون الذي يؤرخ به عادة بدء الرواية) .

- (٩) روجر اشكام (١٥١٥ - ١٥٦٨) تلقى تعليمه في كينبرج ، وكان معلما خاصا للملكة اليزابيث ، وقد أسهم اسهاما كبيرا في تبسيط أسلوب النثر الإنجليزي .

- (١٠) سير جون الميوت ، سياسي إنجليزي عاصر ليللي ، واشترك في تحرير عريضة الحقوق سنة ١٦٢٨ .

(١١) أن أكثر الأئمة التي اعتمد عليها مؤلف المقال ترجع إلى ما حوّل عصر شكسبير
ولذا فإن المرجح أن نأخذ المتصوّد جو توماس ناش (١٥٦٧ - ١٦٠١) وهو كاتب
إنجليزي ساخر مشهور ، وقد اشترك مع مارلو في كتابة مسرحية تراجيدية بعنوان
« دينو ملكة قرطاجنة » وحرص المؤلف على إيراد أمثلة معاصرة لشكسبير سيكس
هذه أن « البلاغة » ليست صفة عصر ، كما أن الانحطاط الأسلوبى ليس صفة
عصر ، بل هي دراية غنية خاصة ، وعي بأصول التعبير ، وتنوع التجارب ، والخبرة
الإنسانية .

(١٢) بن جونسون (١٥٧٢ - ١٦٣٧) شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي ، من أشهر كتّاب
العصر الإليزابيثي وما بعده ، قام شكسبير بالتبديل في بعض مسرحياته ، من أشهر
ما كتب مسرحية كوميديّة بعنوان : « المتشاعر » ومسرحية « كاتيلين » ، وهو يعتبر
من مؤسسي الكلاسيكية الجديدة .

(١٣) قد يعني أسلوب المحادثة (المقابل للخطابية والبلاغة) الاعتماد على الحوار ، وهو
ما يمكن ملاحظته في الشعر الغنائي الحديث ، والاعتماد على تبادل الكلام بين أكثر
من شخصية ، يقلل من النبرة الخطابية ، ولا يمكن المشاعر من اللعب باللفاظ ، حين
يتجه إلى تعميق المعنى المشترك بين المتحاورين ، كما قد يعني « الهمس » وهو مقابل
آخر للخطابية والبلاغة . وسيؤكّد الاتجاه إلى تعميق اللحظة النفسية ، وهو مما يمكن
ملاحظته في الشعر الحديث أيضا . وخاتمة أشاؤه هنا تعني أنه ليس هناك قاعدة غنبا
جيدة بذاتها ، بل أنها تكتسب صفتها من جودة أو سوء استخدامها . فإذا كان أسلوب
المحادثة قد حقق تفوقا على الخطابية والبلاغة فليس في هذا دليل على تفوقه في ذات
عليهما ، بل لأنه وضع موضعه ، وكذلك الأمر إذا وضعت الخطابية أو البلاغة
موضعها كما ينبغي بعد قليل ، ويمكن أن تحول المحادثة ذاتها إلى ما تنهم به
البلاغة في أيامنا ، إذا ما أسس تطبيقها ونحوها إلى مجرد تقليد يفقد الكياسة
والسمو الطلوب .

(١٤) ولیم وردز ورت (١٧٧٠ - ١٨٥٠) شاعر إنجليزي ، يعتبر المؤسس الحقيقي للمذهب
الرومانسي ، قبل أن يؤسسه رفيقه وصديقه كولردج غلسيا . وقد ألفا معا مجموعة
« الأغاني الرعوية » التي أعلنت ثورة المذهب الجديد على أدب القرن الثامن عشر .
وقد كتب وردز ورت مقدمة الديوان ، وفيها أشار إلى تأثير اللغة على العقل البشري
وقدورها على التفاعل مع تصوراته ومبراته ، كما تتمد في قصائده أن يستفهم اللغة
الدارجة من خلال اختياره لسمات إنسانية ساذجة من رعيان الجبال والفلاحين ،
وبذلك حقق البساطة والمعنى ، إيمانا منه بأن المشاعر البشرية تكمن في اتقى وأبسط
صورها في مثل تلك الشخصيات المتناغمة مع الطبيعة . وغنيا فانه أكد أن الشعر
ليس كلمات مصقوفة منفعة ، وإنما هو نبض المشاعر القوية العميقة ، فحقق على
يديه أخطر تحول من العقل إلى الوجدان . وإذا كان هذا الشاعر غنائيا وليس مسرحيا
فقد تحقّق في هذه الإضافة ما يوضح المراد من « المحادثة » وأنها ليست مرادفا
للحوار ، بل تدخل فيها تجوى النفس ، والتعبير الهامسى أيضا .

(١٥) هنا يلتقي المصطلح المعاصر : الصدق الفني ، والمصطلح البلاغي القديم : مراعاة
مقتضى الحال ، وهذا التلاقي وارد بالتأويل لا برصد الواقع ، الذي يدل على أن

- المسرح اكتسب قدرته على اختواء الأنماط والمشاعر والعواطف والمواقف حين حجب التعبير البلاغي بالمعنى التقليدي . والسؤال المهم هنا : لماذا لم يطور الشاعر المسرحي مفهوم « البلاغة » ويطويعه للبناء المسرحي وال أسلوب المتوصل من خلال التمثيل ، بدلا من هذا التهج الذي أدى الى جفوة لم تكن حانية بين المسرح والبلاغة ؟
- (١٦) توماس كيد (١٥٥٨ - ١٥٩٤) كاتب مسرحي انجليزي ، اشتهر بكتابة المسرحيات الشعبية التي لاقت نجاحا جماهيريا ، وعرفت بالمسرحيات الدرامية ، وأشهرها مسرحية « المأساة الإسبانية » ، ولعلها كانت المصدر الذي ألهم شكسبير شخصية « اثيس » في مسرحية « هامليت » .
- (١٧) كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) اكبر مؤلفي المسرح الشعري الانجليزي بعد شكسبير ، وقد حرر اللغة المسرحية المستعملة في عصره من جودها ، وجعلها أداة طيعة معبرة ، مما ساهم في جعل الشخصيات المسرحية أكثر حيوية ، من أهم مسرحياته : « تيورلوك » ، وفيها تظهر قوة الخيال وحلاوة النظم التي أدخلها مارلو على المسرحية الانجليزية .
- (١٨) جون ويبستر (١٥٨٠ - ١٦٢٥) كاتب مسرحي انجليزي ، كتب عددا من المسرحيات الكوميديّة بالاشتراك مع معاصريه . ولكنه في تراجيدياته يعتبر أقرب معاصريه الى شكسبير من حيث القوة التراجيكية ، ومن أشهرها : الشيطان الأبيض ، ودوقة مالشي .
- (١٩) هرونيو : هو الشخصية الرئيسية في مسرحية : « التراجيديا الإسبانية » لتوماس كيد .
- (٢٠) الملك لير ، بطل مسرحية بهذا الاسم لشكسبير ، وفيها وزع الملك مملكته بين ابنتيه الخادعتين ، اللتين سبقتا عليه ، واخذتا في طنارته ، ولم يجد ملاذه الا عند ابنته الصغرى التي لم تنطق له كلمات الحب الزائف ففطن عليها بجوء من مملكته .
- (٢١) يقول هامش المؤلف عن هذين المبتعثين انهما من تأليف أحد المعجبين بمارلو ، ويحتفل جدا أنه جونسون <http://Archivebeta.Sakhrit.cqr>
- (٢٢) هذا المبتعث جاء على لسان الملك لير في آخر مشاهد « الملك لير » حين شعر الملك بالاختناق وهو يعاني الاحتضار ، وقد ظن ان ضيقه يرجع الى ضيق ملبسه ، ولهذا دلّته على روح الهزيمة واختلاط العقل .
- (٢٣) « ياجو » أهم شخصيات مسرحية عطيل ، وقد تمكن من خداع قائده ، حتى قاده الى قتل زوجته ديبونيه بعد أن حمله على الشك في عفتها ، ثم قتل عطيل نفسه ، ففسى العبارة تحكم خفي من حيث تعبر عن اقتناع عطيل بأمانة ياجو ، الذي يشاهده الجمهور على المسرح مثلا في الخسة والخيانة .
- (٢٤) مسرحية من تأليف كيد ، سبقت الإشارة اليها .
- (٢٥) من أهم مسرحيات مارلو ، كما سبق القول .
- (٢٦) « مأساة كربولاس » إحدى تراجيديات شكسبير التي لم تزل شهرة عظيمة الا مؤخرا ، وقد سماها بعض النقاد قاحلة ، أو مونودراما ، فليس فيها شعر ساحر ولا موسيقى سماوية ، ولا عشاق رائعون ، ولا عناصر صاخبة ولا وحوش رهية « هي من خلق الخيال ولكنها أصعد من التجربة نفسها » - مقدمة يان كوت ترجمة جبرا ابراهيم جبرا - نشر وزارة الاعلام . الكويت . وواضح ان اعجاب اليوت بالمسرحية ينفي عنها بعض ما وصفت به .

(٢٧) « تيمون الأثيني » نموذج رجل الإريحية الشريم الذي احتلته به « زهرة أصدقاء من طرف الخلسان » . استهلكوا ثروته ثم انقضوا من حوله ، مما قلب طبيعته الى غلغلي البشور . والآيات من الفصل الخامس - المشهد الأول . انظر ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . نشر وزارة الاعلام بالكويت .

(٢٨) وصفت مسرحية « انطونيو وكليوباترا » في مقدمة « برادلي » بأنها من أقل تراجيديات شكسبير إثارة للحس الدرامي ، وعلى ذلك يطفيان تاريخ الملكة وحفائقي حياتها على التصوير الشعري ، واعتبر شكسبير مقصرا في الإفادة من مواقف التحول لدى كليوباترا وما انعكس به من قلق على مشاعر انطونيو . والطابع المشترك لهذه الاقتباسات هو ما عبر عنه الميوت برؤية الشخصية نفسها في مسرحية ضوء درامي ، أي ليست بمعزل عن « القنابل » في علاقة تبادلية ، هي أساس البناء الفني ، وهي عنصر من عناصر البلاغة المرتجاة للمسرح الشعري .

(٢٩) جون مارستون (١٥٧٥ - ١٦٣٤) كاتب مسرحي انجليزي ، سادت علاقته بجونسون اثر مهاجمة مسرحية « كل على غير طبعه » غير أنهما تصافيا ، وكتبيا مسرحيات بالاشتراك ، ثم اتجه مارستون الى الهجاء ، وأصبحت بعض أهاجيه دراسات فسي الرذائل الاجتماعية .

(٣٠) مسرحية كايلين من تأليف بن جونسون ، كما سبقت الإشارة .

(٣١) وهذه المسرحية لبن جونسون أيضا .

(٣٢) يشير الميوت هنا الى الخطبة التي سجلتها المصادر التاريخية ، وقد ارتجلها انطونيو خقب مصرع يوليوس قيصر ، وأثر بها على الجماهير التي تحولت على الفور من مناصرة بروتس وجماعته من مغتالي القيصر ، الى معاضدة المظالمين بثاره . والاستنتاج العظيم لابلويوت هنا جديد بالدراسة ، فينبغي أن تكون الخطبة طرية من صنعت لاثارهم ، وهم غريق من شخصيات المسرحية ، دون أن تكون كذلك بالثقة للشاهد ، الذي لا ينبغي أن يستغز ويقتد قدرته على مراقبة كل خبوة العيمل الدرامي وهي تتجمع لتصنع العقدة ، وتنبو بها .

(٣٣) إحدى تراجيديات شكسبير العظيمة ، وهي أشهر من أن تعرف بها .

(٣٤) جويس ماترلوك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) من مؤسسي الاتجاه المعيني (والوجودي نسبيا) في المسرح الحديث ، يصور الإنسان في حالة عجز وقد أسلم الى مصر لا يمكن سير غوره ، فالاهتمام عنده بالحلقة فقط ، وقد وقف الإنسان اعزل أمام مصره ، لكن ليس بالمعنى الرومانسي ، فالومت - عنده - هو الذي يحدد مصر الإنسان ، دون أن يربط هذا المصير المساروي بالحياة ، وهذا معنى اخفاق أعماله في أن تكون مسرحية .



قاسم
محمد

حوار مع
المخرج
المسرحي
العراقي

عن

أزمة النص المسرحي
المسرح في العراق
المسرح في أخيلج العربي

اعداد: فارس شاكر محمود

— الفنان العراقي قاسم محمد .. علامة من العلامات المضيئة في مسيرة الفن المسرحي المعاصر .. وله اعماله التي احتلت مركز الصدارة والخصوصية في معظم المهرجانات والمناسبات الفنية .. سواء في مجال الاخراج او الاعداد او التمثيل .. وفي لقاءنا معه ابدى وجهة نظره في ابرز الاتجاهات والتجارب المسرحية المحلية منها والعربية ، وهذه هي وقائع المقابلة :



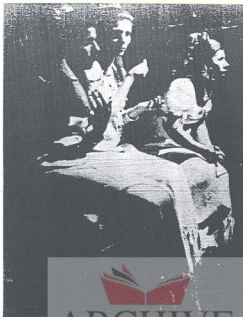
مسرحية الخط

يلاحظ استاذ قاسم ومن خلال الاعمال المسرحية التي شاركت فيها بالتمثيل او الاخراج والاعتماد على الذاكرة والخيال في العمل التزامك باتجاه فني محدد .. يعكس خصوصيتك ونظرتك للعمل المسرحي .. فما هي الاسباب ؟

● حقا .. ان معظم اعمالني تحمل تنوعا من حيث الشكل والاسلوب والعرض .. الخ حيث انني اعتبر المسرح ظاهرة واسعة ومتنوعة وعيقة .. ولها هذه الابعاد الثلاثة .. الوسع والعمق والامتداد الزمني والمكاني .. ومن هذا المنطلق يبقى للمسرح فضل علي وهو الذي يسحبني الى هذا التنوع !

= ما هو تقييمك للمسرح العراقي في المرحلة الراعنة ؟ .. واتماته المستقبلية .. ؟

● يمكن القول عن المسرح العراقي .. بانه من اكثر المسارح العربية تجربة والاغزر تجريبية في جميع اتجاهاته المتفذة .. بدءا من العروض الطلابية التي تتم داخل اكااديمية الفنون والمعهد وانتهاء بالفرق



مسرحية كات يا ما كات

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

المحترفة سواء كانت خاصة او تحت اشراف الدولة .. وتلهم بوضوح الجانبي التجريبي والبحث عن وسائل التعبير الجديدة وبمستويات متفاوتة بين فرقة وأخرى .. ويمكن القول انه تبلورت عندنا ثلاثة مجالات للعمل المسرحي وهي الفرقة القومية للتمثيل وفرقة المسرح الفني الحديث ومحاولات الشباب الجارية في فرقة مسرح اليوم والشعبي وشباب الاكاديمية والمحاولات الجادة والمنيفة للدكتور عوني كرومي ... والحقيقة انني عندما اعمل في الفرقة القومية فالفرقة تحترم اجتهاداتي وتفسح لي المجال كما لغيري في هذا الخصوص لتطبيقها .. اما مستقبل المسرح العراقي فهو اولا وآخرا سيكون ضمن المؤسسات الفنية للدولة .. وهذا يمنحه زخما ويحل الكثير من الصعوبات والمشاكل .

في العراق .. كما في سوريا .. والكويت وكل اقطارنا .. تعلق

أصوات المسرحيين تشكو من أزمة النص المسرحي . فما تطبيقك على ذلك ؟

● التجربة المسرحية سواء كانت محلية .. عربية .. أو عالمية .. تعاني من قلة النصوص .. واعتقد بأن أزمة النص هي جزء من أزمة المسرح ككل ..!

مع ذلك فإن رجل المسرح باستطاعته التغلب على الكثير من المشاكل ، فأنما مثلاً أعد نصوصاً .. وأؤلف .. وأترجم أحياناً وأخرج .. والجأ للرواية .. والقصة .. والشعر .. واستخرج منها النصوص .. ربما هناك رأي يقول .. ليس هذا مسرحاً ..! ولكن التفاعل بين هذه العروض والناس يقول أنه مسرح أو على الأقل أنه مسرح خاص ..!! هذا .. بالرغم من انشغالي كمدرس في معهد الفنون الجميلة وعضويتي في المسرح الفني الحديث وعلمي ضمن الفرقة القومية للتمثيل منذ عشرة أعوام .

= ما هي أفضل نتاجاتك الفنية في مجال المسرح ؟؟

● يمكن اعتبار المسرحيات التالية كأفضل ما قدمته :

مسرحية النخلة والجيران التي قدمتها عام ١٩٦٩ ثم بغداد الأزل بين الجسد والهزل ثم قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠ ثم كان ياما كان والنصيحة وسر الكنز وجالس التراث . أما بالنسبة لمسرح الطفل فمسرحية طير السعد ثم مسرحية الصبي الخشبي هما من أفضل أعمالتي .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

= في أوساط المثقنين العرب .. يتكرر الحديث بشأن إحلال اللغة العربية النصحى محل اللهجة العامية في الأعمال المسرحية في هذا القطر أو ذاك وحتماً لك وجهة نظر بهذا الخصوص .. فما هي ؟

● معظم نتاجاتي أركز فيها على الجوانب المحلي لأن موضوعاتي مستخلصة من التراث والموروثات الشعبية .. فأنما من المهتمين بتقديم مسرح الفرجة الشعبية .. مع ذلك فأتاني واثق بأن مستقبل اللهجة العامية هو الزوال الأكيد .. والمستقبل والحياة للغة الأم .. ولكن مرحلياً وباعتباري ساعياً لمسرح شعبي فأنما أكتب أكثر أعمالتي بلهجة شعبية لأن شخصياتها شعبية وبالتالي تتوجه إلى أكثرية ساحقة من أبناء الشعب .. وأنا أتمنى حقاً أن يأتي ذلك اليوم الذي تتوحد فيه لغة الشارع ولغة الكتاب .. فالتناقض ليس في المسرح .. وإنما في الحياة .. وما نحن إلا ضحايا هذا التناقض ..!

= في الكويت .. حركة مسرح متميز .. فهل نسعى رايك في مسيرة هذا



أرشيف

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

المسرح ... ؟

اعتقد أن التجربة المسرحية في الكويت الشتيق بلورت عددا من الفنانين الجادين كجماعة مسرح الخليج العربي الذي كان على رأسها فقيده المسرح الكويتي المرحوم صقر الرشود إلى جانب الفنان عبد العزيز السريع إضافة إلى عناصر جيدة أخرى كالذكور سليمان الشطي وسليمان الخليفي ومحمد المنصور وغيرهم .. وقد تبلورت شخصية هذه الفرقة وأعطت ثمارها المؤثرة ليس في المسرح الكويتي وإنما في المسرح العربي عموما فتأجالت مثل ١ - ٢ - ٣ - ٤ - بم حفلة على الخازوق وعلي جناح التبريزي وضاع الديك ومتاعب سيف وتأجالت أخرى على مدى عشرين عاما بلورت شخصية مسرحية كويتية إضافة لجهود الفرق الأخرى كالمسرح الكويتي والمسرح العربي والمسرح الشعبي .. الخ .

والحقيقة أنا معجب بالفنان أحمد الصالح كإنسان وكفنان قادر على العطاء الجيد ضمن المسرح الشعبي وهناك العديد من الفنانين

الجيبين قرأت عنهم ... ولكن للأسف لم اشاهد أعمالهم ..
ولكن واقلوها بكل برارة ... يبقى موت الفنان صخرة استطيع
القول بانها اخرت مسيرة المسرح الكويتي لفترة ما انطلقا من المقومات
التي تقول « عندما ينضج الفرد الفنان يصبح ملكا للظاهرة الفنية »
وفقدانه يعني حثا عرقلته لتلك الظاهرة الفنية شئنا أم أبينا .. »
في عام ١٩٧٥ واثناء المهرجان المسرحي في دمشق طرح البعض دعوة
لقيام مهرجان للمسرح في الخليج العربي .. وتكررت في المهرجان
المسرحي الاخير هذه الدعوة .. فهل لك وجهة نظر فيها .. ؟
وجهة نظري تتفق تماما مع هذه الدعوة وانا مع تعدد المهرجانات
المسرحية العربية سواء في المغرب العربي او في المشرق او في
الخليج العربي .. فهذه المهرجانات تكسر الجيوب والرتابة وترفع
فرض اللقاء والاحتكاك والاطلاع وتبادل الخبرات ، وحبذا لو اخذت
دعوة اقامة مهرجان مسرحي في اقطار الخليج العربي المجري التطبيق
في اقرب فرصة .

ملامح من عطاء الفنان قاسم محمد :

- — عام ١٩٥٥ فخرج من معهد الفنون الجميلة .
- — ١٩٥٦ كان عضوا معاقلا في فرقة المسرح الحر .
- — ١٩٥٧ شارك بالفرقة المذكورة بأول عمل مسرحي كممثل لثلاث مسرحيات ذات فصل واحد .
- — ١٩٦٠ ساهم في بطولته مسرحية (الوصية) لفرقة الشعلة .
- — ١٩٦٢ سافر لدراسة فن الاخراج .
- — ١٩٦١ ساهم بدور (ياكو) في مسرحية عطيل لمخرجها جاسم العبدري .
- — ١٩٦٨ اخرج مسرحية (روبن هود) للاحداث في مدينة مينسك .
- — ١٩٦٩ اخرج لفرقة مسرح الفن الحديث مسرحية (حكاية الرجل الذي صار كلبا) .
- — ١٩٦٩ اخرج مسرحية (النخلة والجيران) .
- — اخرج ومثل العديد من المسرحيات الشعبية .
- — يعمل مدرسا في معهد الفنون الجميلة قسم السينما والمسرح .
- — عضو في الفرقة التومية للتبثيل في المؤسسة العامة للسينما والمسرح بغداد .
- — عضو مؤسس في فرقة مسرح الفن الحديث .

نحو
تصور
مستقبلي
لتطوئير

ملسح عربي

إعداد
الدكتور محمد يوسف نجم

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لا يعدو مضمون هذه الدراسة الموجزة التي اتقدم بها الى اللجنة الدائمة للمسرح العربي ان يكون تكرارا ، كله او بعضه ، لعدد من القرارات والتوصيات التي اتخذت في لجان مؤتمرات سابقة ، بعضها كان على مستوى الوطن العربي ، من خلال نشاط المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، والآخر كان على المستوى القطري . وهذا يجعلنا نحس باننا ندور في حلقة مفرغة واننا بارعون في اتخاذ القرارات والتوصيات ، منكمثرون عن تنفيذها .

• وإذا ذهبنا لنشعر بالأسباب التي حالت وتحول دون تنفيذ تلك قرارات والتوصيات على روعة ديباجتها ودقة صياغتها وعظم ما بذل من جهود ، وجدنا أنها في الأغلب تندرج تحت عامل أو أكثر من العوامل الآتية :

— عدم وجود خطة شاملة متكاملة للتنمية الثقافية على المستويين القومي والتطري تشمل مختلف وجوه النشاط الثقافي وترتيب الأولويات حسب أهميتها ، ويتضح موقع المسرح منها كما تتضح العلاقات بين مختلف الأنشطة الثقافية .

— غلبة النزعات التطرية على وضع البرامج الثقافية ، وانقضاء النظرة القومية الشاملة التي تربط بين الجهود الثقافية المحلية والتصور القومي العام بغية تحقيق نهضة ثقافية تنطلق من الخاص إلى العام تستمد من الخاص إمكاناته المادية والفنية والانسانية وتستوحي من العام النظرة القومية الشاملة ، ووسائل التعاون العربي الثقافي التي تحقق النهضة العربية الثقافية بمعناها الشامل المتكامل .

٢ — وجود العقبات المادية أو الثقافية أو السياسية التي تعترض سبيل التنفيذ ، وفي مقدمتها عدم توافر الحرية الكاملة التي توفر المناخ الديمقراطي للتفكير والتنفيذ وانطلاق المبادرات الفردية الاصلية .

٣ — وضع المسرح في الدرجات الدنيا من سلم الأولويات التي تعني بها دولنا في نطاق العمل الثقافي ، وهذه ظاهرة شائعة في البلدان المتخلفة . اللهم الا اذا كان النشاط المسرحي يخضع لاهداف اعلامية مبررة المردود .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وقبل ان نجد حلا معقولا لهذه المشكلات المعتدة المتشابهة ، التي ترد الى اسباب تاريخية واقتصادية وثقافية وسياسية ، لا ارى كجدير جدوى لكل ما يتخذ من قرارات وتوصيات .

على ان ذلك كله ، مع اعترافنا بخطره ، ينبغي الا يحول بيننا وبين الاسهام بتصورنا للخطة والوسائل الكفيلة بتطوير المسرح العربي والنهوض به من كبوته .

العملية المسرحية ، كما نعلم جميعا ، جهد انساني مشترك يسهم فيه مبدع النص وجهاز الاداء والجمهور . وهي ذات اربعة اطراف متكاملة ، هي :

- ١ — النص المسرحي .
- ٢ — جهاز الاداء .
- ٣ — قاعة العرض .
- ٤ — الجمهور .

وتبسطا للبحث سأتناول كلا منها على حدة من خلال تصوري لعملية تطوير المسرح العربي .

١ - النص المسرحي :

كل مطلع على الحركة المسرحية أو مسهم فيها في وطننا العربي ، يلحظ أن المسرح يعاني من قلة النصوص المؤلفة الجيدة . فعلى الرغم من ظهور عدد من الكتاب المبدعين في هذا القطر أو ذاك من أقطارنا العربية منذ منتصف الخمسينات حتى اليوم ، فإن نتائجهم لا يرتقى الى مستوى الجيد من النتائج الغربية ، وهو على كل حال لا يكفي لتغذية الحركة المسرحية في البلاد العربية على تفاوتها بين القوة والضعف هنا وهناك . ومن التبسيط الشديد أن نقول أن الحركة المسرحية في أي بلد لا تنهض بلا نصوص جيدة . ومن التبسيط في المقابل أن نزع أن خلق المؤلف المسرحي الجيد عملية يسيرة تحقق نتائجها المتوخاه إذا وضع لها التخطيط السليم ورمدت لها الاموال اللازمة . فالمواهب الأدبية الكبيرة في بلادنا في مختلف فنون الابداع ما تزال قليلة . وهذا وضع لا تنفرد به الدول المتخلفة ، وهو يرد الى أسباب حضارية معقدة بعضها تاريخي يعود الى أوضاع البلاد التي عانت من الاستعمار والاحتلال بوتوجهها الضريحة والمنقعة والبعض مرحلي ، يرد الى ما أشرنا عليه من الأوضاع المادية والسياسية والتوجهات الثقافية في بلادنا .

أمام هذا الواقع ، كان لا بد لنا من الاعتماد على الترجمة والاقتباس من ناحية ، وهذا ما غلب على مسيرتنا المسرحية منذ بدايتها حتى اليوم . ولكن في المقابل علينا أن نعني عناية فائقة بتلك الحفنة من كتابنا الراشخين الذين اثبتوا جدارتهم ، والجادين الذين أخذوا يبشرون بشمار طيبة . وفي طبيعة ما تتمثل به هذه العناية توفير المناخ الديمقراطي الذي ينيح للكاتب أن يعبر عما في ضميره ضمن نطاق الالتزام القومي والانساني ودخل حدود الحرية المسؤولة ثم تأتي بعد ذلك وسائل التشجيع المعنوي والمادي المختلفة ، من توفير الفرصة لظهور النتائج الجيد على المسرح . دون تحيز أو شللية ، وتقديم المكافاة المادية السخية . التي تعين الكاتب على أن يعيش حياة انسانية كريمة ، وتمنعه من الانجراف نحو المسرح التجاري ومسرح التلفزيون ووسائل الاعلام المختلفة التي تتنافس على الكتاب بمختلف اساليب الاغراء المعنوي والمادي .

ومما يفيد في تشجيع الكتاب من الناحيتين المادية والمعنوية عقد

المسابقات القطرية والقومية ومنح الجوائز للفائزين والعناية بهذا الحدث اعلامياً وربطه بغيرة من المناسبات القومية أو الوطنية أو العائلية .
هذا من حيث تشجيع الكاتب وتوفير المناخ المناسب له . أما من حيث اعداده ، وتدريبه فثمة وسائل مختلفة ينبغي أن نوجه إليها عنايتنا فسي طليعتها توفير منح التفرغ للكاتب الراسخ القدم ، حتى يتاح له أن يتوافر على نتاجه بجد وإخلاص لا تشغله عنه مطالب الحياة المادية وهوم العمل الوظيفي . ومنها إتاحة الفرص التثقيفية والتدريبية لناشئة الكتاب من خلال دروس تقديمها الجامعات والمعاهد ووسائل النشر تتناول تقديم عمالقة الادب المسرحي العالمي وتحليلها وإبراز نواحي القوة والضعف فيها . ولا مناص من أن تدعم تلك الدروس بتوفير وسائل التفوق الفني الرفيع ، للادب والموسيقى والرقص والفنون التشكيلية ، لان الكاتب المسرحي مبدع شامل تقتضيه عملية الابداع أن يتفوق الفنون جمعاء لانها تنطوي ضمن المادة التي يشكلها ، ولا يمكن فصل عناصرها أثناء انجاز الشكل البلاستيكي العام للنص المسرحي . يضاف الى ذلك كله ، حاجة الكاتب الى التعمق في دراسة الحضارة الانسانية ، وموقع حضارتنا العربية منها ، واني التغلغل في أغوار الازمة العربية الراهنة وفهم أوضاع أمته وهومها وطموحاتها . لان الكاتب أي كاتب ، لا يستطيع أن ينطلق من الفراغ ولا ينبغي له أن يكتفي بالقصير عن الخبرة الخاصة معزولة عن التجربة العامة في نطاقها العربي والانساني العام أن مشكلة كثير من كتابنا الذين انتقنوا تشكيلة العمل الأدبي الحديث (beta) هي: النظرة محدودة الثقافة ولذا قد تنجح أعمالهم في موسم من المواسم أو عند جيل من القراء ، ولكنها سرعان ما يذهب ربحها ويخفت زخمها ، لانتقارها الى النظرة القومية والانسانية العميقة .

ومما يحسن الأخذ به في اعداد الكاتب وتدريبه بما درجت عليه بعض الجامعات والمعاهد في الخارج من انشاء ما يسمى بمعمل الكتابة . وهو على شكل دورات أو فصول دراسية يتقدم اليها الكتاب الناشئون بنتائجهم مسبقا . ويختار عدد من النقاد والكتاب اللامعين لدراسة هذا النتاج ، ثم يجتمع الاساتذة والكتاب أصحاب النصوص في فترة معينة تمتد لاسباع أو أكثر يتاح فيها للكاتب أن يلتقوا بالنقاد والاساتذة الذين قرأوا نتائجهم لمناقشتها في تفاصيل النص المسرحي . وإبراز نواحي القوة والضعف فيه . وتوجيههم الى ما يسد خطاهم ويصوب أخطائهم ويسد الثغرات في ثقافتهم أو أساليبهم . يعينهم على انتقان أصول الصنعة ومن خلال المناقشات الخاصة ، والندوات العامة التي تطرح فيها المشكلات المشتركة يخرج

الكاتب بزا من الثقافة العملية وغيره . وقد برهنت هذه المعامل . في أمريكا خاصة على جدواها العظيمة . ومن المفيد أن نحاول هذه التجربة عندنا . لأن مردودها الفني اعظم بكثير من تكاليفها المادية .
شبيه بهذه التجربة ولكن في نطاق محدود تلك الندوات التي تجب بين المؤلف والمخرج والممثلين وبعض النقاد ، لمناقشة نص مسرحي قبل تجميعه أو بعد تقديمه . وهذا امر ميسور على المستوى القطري ومن الممكن أن تأخذ به وتمارسه المؤسسات المسرحية العربية التي لم تأخذ به بعد .
ومما يفيد في هذا الصدد المؤتمرات المسرحية القومية التي تعقد سنويا بمناسبة من المناسبات كمهرجان دمشق المسرحي أو مهرجان تونس أو الاسبوع الثقافية . ففي مثل هذه المؤتمرات يمكن أن تدرس بحيلة المهرجان أو الموسم ، وأن يشارك فيها النقاد والفنيون العرب مما يتيح لهم تبادل الخبرات ومقابلة الآراء .

٢ - جهاز الاداء :

يضم جهاز الاداء المخرج والممثل والجهاز الفني كالمدير المسرحي ومهندس الاضاءة ومهندس الصوت ومهندس الديكور والمؤلف الموسيقي .
لا ننكر أن ثمة عددا من المخرجين الراسخين في بلادنا العربية . ولكن هذا العدد لا يكفي لخدمة المسيرة الأخذة في الازدهار . فالمخرج المتميز مثل باعيا الاخراج والتدريب ووضع المادتي بظطره الى الجري وراء الحصص الاكاديمية والتدريس في أكثر من معهد والتمتع مع المسرح التجاري أو مسارح التلفزيون ، والقيام بتمثيل بعض الأدوار . ونضة ظاهرة اخذت تنقش في بعض بلادنا العربية في اعداد المخرج وهي الاكتفاء بما يحصله من علم وخبرة في معاهد التمثيل الوطنية على قلتها وضعف أكثرها ، دون ارساله في بعثة الى الخارج لينفذ خبرة وعلما وتفتح مواعبه وتتسع مداركه في بلاد سبقتنا اشواطا في العمل المسرحي .
وهذا لا بد من دراسة اوضاع العاملين في الاداء المسرحي ، بمختلف وظائفهم ومستوياتهم والعناية بتحسين احوالهم المادية وتوفير أسباب العيش الكريم لهم وتطوير خبراتهم الفنية من خلال البعثات والدورات التدريبية والندوات والمؤتمرات .
وهنا اعود الى التنبيه الى الاغراءات التي يتعرض لها الفنان المسرحي الجاد من المسرح التجاري وشركات الانتاج التلفزيوني بمردودها المادي الكبير وما يوغرائه من الانتشار والشهرة .

٢ - قاعة العرض :

يعاني العاملون في المسرح في القطاعين العام والخاص من قلة عدد صراح وتدنّي المستوى التجهيزي الموجود منها ، فضلا عن أنها تكاد ون مجمعة في المدن الكبرى ومملوكة للدولة .
أمام هذا الوضع الذي يحول دون توفير الفرص للعاملين في المسرح خاصة من الهواة والفرق الخاصة الجادة ، لتقديم نتاجهم ويتدنى به ستوى الاداء الفني ويحصر المتعة المسرحية بأهل المدن ، لا بد من الاهتمام لجاد بإنشاء المسارح المجهزة تجهيزا حديثا في المدن والقرى والجامعات والمدارس وخاصة تلك الدول التي لا تشكل المسادة عقبة عندها وينبغي للدولة أو القائمين على شؤون المسرح فيها ، إتاحة الفرص أمام الفرق الخاصة الجادة التي لا تنضوي تحت مظلة المسرح القومي لتقديم عروضها لقاء مبلغ رمزي . وهذه تبعات تحتاج الى تخطيط وميزانيات .

٣ - الجمهور :

ان تذوق العمل المسرحي الجيد والاقبال على مشاهدته يتطلبان مستوى ثقافيا وماديا معيناً . وهذا المستوى غير متوافر حتى الآن في بلادنا للأسباب الحضارية والانسانية التي لمحت إليها سابقا . يضاف الى ذلك ما اختلفته وتختلفه العروض السينمائية والتلفزيونية من جمهور المسرح في بلادنا وفي بلاد العالم فاقميه . على أن الوضع عندنا في هذا الصدد يختلف عنه في البلاد المتقدمة ، فبلادنا حديثة العهد بالمسرح ولم يكن يتكون الجمهور المسرحي المتذوق على قلته حتى انقضت عليه السينما في الثلاثينات ثم التلفزيون في الستينات وهما وسيلتان أكثر جاذبية وأقل كلفة وأيسر بلوغا لسواد الشعب ولم يكن رد الفعل التثقيفي عند المسؤولين عن أجهزة الثقافة في بلادنا بمستوى هذا الانجراف السريع نحو هاتين الوسيلتين من وسائل الترفيه .

اذن لا مناص من إعادة النظر في خطط التربية والثقافة عندنا على نطاق عام فيما يتصل بالتذوق الفني لمختلف أشكال الفنون ، وعلى النطاق الخاص فيما يتصل بالتذوق المسرحي وهو موضوع حديثنا اليوم .
ان الأطفال هم النواة الكائنة لجمهور المسرح في المستقبل . اذن لا بد من التفكير في تدريبهم على تذوق الاعمال المسرحية مع مراعاة التواعد التربوية الكثيلة ببلوغ الغاية دون احدث اي تشويه في نفسية الطفل .

وعمل المدرس أو المدرسة في الصف ضمن منهج الدراسة العام وضمن المنهج المخصص للتثقيف والتثوق وحقل المواهب لا يضاهيه عمل آخر إذا أحسن توظيفه واستغلاله . ولا بد من أن يصحب التدريب على التفرق المسرحي تدريب على تذوق أشكال الفنون الأخرى كالموسيقى والفنساء والرقص والرسم .

وأخشى أن أقول أن ما شاهدته في برامجنا التعليمية للطفل مشاهدة عيان أو قراءة تحول انتباه الطفل الى الشعارات والهتافات والنظرة الشوفينية الضيقة والولاء للنظام أو للحكام . وهذه كلها مدعاة الى تشويه نفسية الطفل واستلاب شخصيته في أخطر مراحل تفتحها وانطلاقها . وخاصة أن تلك المبادئ والشعارات التي يقاد الطفل الى استيعابها وتردادها ، لا تستقر على حال لمدة طويلة ، فتوقع الطفل في الحيرة وتخرج بذور الشك والتردد في نفسه منذ المراحل الأولى لتكون شخصيته . ان نظرة النظام أي نظام ، الى تربية الطفل ينبغي ألا تكون أنبنة مرحلية متعلقة بشخص أو بعهد . فالطفل يعد الى مراحل من الحياة تختلف عن المرحلة التي يعيشها ولا بد من فتح آفاق الانطلاق الحر الموجه تربويا ونفسيا أمامه ، حتى يخرج انسانا سويا ينتمي الى حضارته وتوحيته ويمتلك كل ولائه ، كما ينتمي الى الحضارة الانسانية الشاملة دون أن يكون مربوطا على شخصية بذاتها أو عهدا بعينه .

وما يقال عن الأطفال في مرحلة الرياض والصفوف التمهيدية ينطبق في أكثره على تلامذة المدارس الابتدائية والثانوية والجامعات ، مع مراعاة غارق السن وما يستتبعه من تفجع أكثر وتذوق أكثر على المشاركة النفسية والذهنية والمراجعة والانتقاد . يبقى الجمهور العريض الموجود حاليا ، وهو الذي أشرنا اليه في مقدمة هذه الفترة . أن وسائل الترفيه السهل من سينما ومسرح تجاري وتلفزيون وإذاعة وكاسيت تستأثر لنفسها سنويا بنسبة عالية من هذا الجمهور . ولا سبيل الى استرداد هذه النسبة أو إبقاء الحال على ما هو عليه إلا بمعجزة . ولن تتحقق هذه المعجزة بسهولة ويسر في أوضاع ثقافية ومادية وإنسانية كأوضاع شعبنا . وسيبقى المسرح في بلادنا الى أمد طويل ، متعة الخاصة من المثقفين ، وهي لغة ترداد سنة بعد سنة بحكم التطور الثقافي .

على أن هذا الوضع المؤسف ينبغي ألا يحزننا . فالعيب ليس فينا ولكن في مجمل ظروفنا العامة ، والنهضة القومية الحضارية الشاملة التي نتجه بالتحريير والتحرر وتوغير المناخ الديمقراطي ثم في الصناعة والاقتصاد والتعليم والثقافة ، كقيلة بأن تسد هذا الخلل .

ولا بد لنا بغية إيجاد بعض الحلول السريعة لمشكلة الجمهور ، من أن نتقرب منه ونستبين رأيه فيما يعرض عليه ، ونستثنيه في بعض العروض ، ونتيح له الفرص لمناقشة ما يشاهده وهذه مقترحات تدخل في نطاق عمل عالم الاجتماع كما تدخل في نطاق عمل المنشط المسرحي وليس من العسير أن تعد الاستبيانات التي توزع على جمهور المشاهدين في كل عرض ليملاء ثم تعرض على المختصين لتحليلها والتعليق عليه واستخراج النتائج المفيدة منها .

هذا وثمة عدد من الحلول التي قد تساعد على علاج مشكلة الجمهور المستعصية ، ولو جزئيا ، كتوفير المسارح المجهزة المريحة ، وتقديم العروض الجيدة المقبولة التي تعالج المشكلات التي يعاني منها الجمهور بأسعار معقولة ، ونشر الوعي المسرحي في المدرسة والبيت والشارع عن طريق التعليم ووسائل الاعلام المختلفة والمهرجانات العامة .

كل ما تقدمت به سابقا من مقترحات تحتاج ، كما أسلفت ، الى وجود النية والجهاز القادر والمال . ونحن جميعا ندرك التفاوت رهيب في هذه الامور في بلادنا . اذن لا بد من وجود هيئة فوق الهيئات تتولى المساعدة في التخطيط والارشاد والتنسيق والاضفاء الصبغة القومية على النشاط المسرحي ولا بد من أن يوضع بين يديها صندوق للتنمية المسرحية تسهم فيه البلاد العربية القادرة ماليا ، وينفق منه على تطوير المسرح العربي في كل قطر ، ضمن خطة ثقافية شاملة ضمن المحلي القطري كما تعنى بالعام القومي وتؤمن منه احتياجات الاتصال الصبغة ماليا المتقدمة ثقافيا سواء في بناء المسارح وتجهيزها او في اعداد الاطارات الفنية ، او في الاتفاق على العروض الجيدة المريحة ثقافيا الخاسرة ماديا او في نشر الوعي المسرحي .



في التصور المستقبلي لتقريب المسرح العربي

اعداد :
عبد الكريم برشيد

ARCHIVE

<http://Archivebeta-Sakhril.com>

مدخل اساسي :

ان البحث في الفن المسرحي — والمسرح عمل تركيبى كما نعلم لا يمكن أن يكون الا تركيبا ايضا ، ولهذا تجدنا في دراسته مضط الى ما يلي :

— دراسته وفق نظرة مركبة ، تراعى الكل والاجزاء ، الواحد والتعدد ، الائتلاف والاختلاف ، الظاهر والباطن ، القريب والبعيد . ان كلمة (المسرح) — وان كانت واحدة — فهي ذاتها مفاهيم مختلفة ومتعددة . انها تعني الفن بالاساس

كما تعني البنية ، والتخطيط والتطور والنقد والجمهور والتاريخ .
 انها الاجزاء التي تصنع الكل ، والتعدد الذي يهدف الى الوحدة
 والاختلاف الذي يؤدي في نهاية الامر الى الائتلاف .
 فالمسرح هو النص الادبي ، وهو الفن أيضا ، كما انه البنية التي
 تحمل نفس الاسم . هذا بالإضافة طبعاً الى مجموعة كبيرة من العناصر
 التي تشكل الفن المسرحي ككل . لهذا تجدنا مضطرين لان نقوم بعملية
 تفكيك وتحليل لهذا الفن المركب . وان التحليل العلمي كما نعلم ، يدخل
 اساسي للابحاث الجادة ، وعليه فقد كان لا بد ان نبتدىء بالبسيط لننتهي
 الى المركب .

من المؤكد ان (المستقبل) لا يمكن ان ندركه ادراكاً حسيماً ، لانه
 غائب . ولكن من الممكن ان نتصوره ذهنياً ، وان اهمية اي تصور — كيفما
 كان — لا بد ان ترتبط بمنطلقاته وبسدى ارتباطها بالواقع الاتي . ان
 نتصور ما سيكون مستقبلاً ، لا يمكن ان يتم ، الا من خلال ادراك ما هو
 كائن حالياً ، وذلك من خلال تجميع معطيات هذا المسرح وضماها الى
 بعضها ، لنحصل من وراء ذلك على صورة شاملة ، ومكملة لهذا المسرح .
 ونقف الان بمسائلين ، كيف نتصور المسرح العربي مستقبلاً ؟ هل
 نتصوره استمراراً لما هو كائن ؟ او نتصوره منفصلاً عنه — جزئياً او
 كلياً — ان الجواب — وحتى يكون متعلقاً — لا بد ان يقوم على تحديد
 شامل ودقيق لمفهوم المستقبل ، وذلك ما سنحاوله . نعرف ان تنبؤ
 الزمن — ككتلة واحدة متماسكة — الى وحدات جزئية — الماضي — الحاضر
 المستقبل — شيء لا وجود له الا في ذهن الانسان فقط . فهناك ترابط
 وتداخل بين المستويات المختلفة للزمن ، فالمستقبل — كما يترأى لنا
 حالياً — هو في حقيقته وجوهره مشروع — حاضر — ومشروع — ماضٍ أيضاً .
 وبهذا امكن القول ، بان المستقبل يحكمه قانونان اثنان قانون القطيعة
 وقانون الاستمرار فهو شيء مغاير لما كان ، ولكنه في ذات الوقت استمرار
 له ، وبالرغم من تعدد التساؤلات واختلافها لدى المسرحيين العرب فانه
 من الممكن ان نختصرها كلها في تساؤلين اثنين :

— هل نريد لهذا المسرح .. مستقبلاً — ان يكون جديداً ؟
 — ام نريد له ان يكون اميلاً . اي نابعا من الـ (نحن) ؟
 ان التجديد كلمة لاحقة ، لكلمة اخرى سابقة هي القديم . فهل يعقل
 ان يكون لنا جديد من غير ان يكون لنا قديم ؟ نعرف ان المسرح العربي
 — اذا كان يتطور ويتجدد — فما ذلك الا لانه يمتلك ذاكرة خاصة به ،
 ذاكرة تستوعب شخصيته وتحدد هويته . فهل المسرح العربي ايضا يمتلك

ذاكرة ؟ وإذا كانت موجودة ، فما هي مواصفات هذا المسرح وما هي أسسه النظرية والفنية ؟ يمكن القول بأن مسرحنا في حاجة الى أن ينطلق أولا ، لأن الشيء الأساسي هو تحديد نقطة البدء . وذلك :

— أن نجعله كوتيا علما عوض أن يكون اقلبيا خاصا .

— أن نميز فيه بين العرضي والجوهري . بين ما هو حي وبين ما هو ميت فنحن نعرف أن التراث إذا كان بعضه ما زال حيا لحد الآن فما ذلك الا لأنه يمتلك مقومات الحياة . أي أنه يمتلك معاصرة مستمرة ومتجددة . فالاصالة اذا هي المدخل الانساني للتجديد ، وذلك لانها تعني الاخلاص للذات وكل ذات — كيفما كانت هي بالاساس اضافة ، وكل اضافة لا بد أن تكون محملة بالجديد .

ان الاصالة تتضمن الجديد ، ولكن الجديد لا يتضمن الاصالة . خصوصا عندما يكون التجديد حاصلًا في الاعراض وليس في الجوهر . فالمطلوب الآن هو تعريب المسرح العربي . لقد تعرضت الشعوب العربية الى أشكال متعددة من الاستعمار . فكان أن تعرضت حالتها الحضارية للتشويه والمسخ . ثم كان بعد ذلك أن حققت استقلالها السياسي ، ولكن ثقافتها بقيت مستمرة . وإذا كانت هذه الشعوب تدعلت على تعريب الإدارة وبعض العلوم ، فانه لا بد أيضا ، أن تعرب آدابها وفنونها ، والمسرح من ضمن هذه الآداب والفنون . وعندما نركز على خصوصية اللغة العربية ، فإن هذا لا يعني بالضرورة بأننا اقلبيون منقسمون لأن ما نسعى اليه بالاساس هو الشكل فقط . أما المضمون فلا يمكن أن يكون الا انسانيًا وكونيًا . ان الانسان العربي يتكلم اللغة العربية ولكن مسرحه لا ينطق العربية . وأن اللغة التي نقصد ، هي لغة شاملة لمجموعة كبيرة من وسائل التعبير الفني والادبي .

ان المسرح اليوناني قد عبر — بلغة جد خاصة — عن مضامين انسانية جد عامة فالاساطير يونانية واللغة اللفظية يونانية ، والمعتقدات يونانية ، والشعر يوناني . ولكن القضايا التي طرحها هي قضايا انسانية تمس الناس كافة ، (يقول لينين في دفاتره الفلسفية في معرض بحثه عن دياليكتيكية الخاص والعام . العام في الانسان هو الشيء الانساني العام أي ما يتحلى به ملايين الناس وما يمكن وجوده في شخصية كل انسان وما يتكرر ويستعاد بهذه الدرجة أو تلك وبهذا وذاك من الاشكال الاجتماعية التاريخية في الحياة البشرية) . وبهذا اذا كان ضروريا أن ننطلق من الخاص

من في الأخير الى ما هو عام . ومن الذات الى الموضوع ، ومن الآ
من / الى الآخرين .

ومن كل ما قدمنا يمكن أن نخلص الى الحقائق الاساسية التالية :
- التركيز على الاصاله يعني الرجوع الى الذات الجماعية - ليس من
اجل الوقوف عندها - ولكن من اجل تجاوزها وتغييرها .
- المسرح المستقبلي لا يمكن أن يتحقق الا بوجود نظرية فكرية . نظرية
تتجر من (الداخل) بالاساس ، وذلك حتى لا تكون مجرد حذقة
فكرية ، او مجرد مراهقة سياسية عابرة .

- الحرص على أن يكون التجديد في العمق . وان التجديد - اذا أصاب
الداخل فانه لا بد أن ينعكس على الخارج . فالشكل الفني هو في
حقيقته صدى لصوت داخلي وليس صوتا مستقلا .

ان المسرح وهو تعبير عن الواقع لا يمكن أن يتطور الا بتطور الواقع
العربي ان المسرح تعبير حر ، وان التعبير الحر لا يمكن أن يتحقق
الا في المجتمع الحر . وهذا يدفعنا الى التساؤل التالي :

هل سيوفر الواقع العربي مستقبلا شروط الابداع الادبي والفني ؟
قبل تحديد نقطة الانتهاء .

ان التجديد امتداد بالاساس ، امتداد لشيء موجود بملك قابلية
لتهدد والاستمرار في المستقبل ونعرف ايضا ، ان الشيء الذي ليس له
اية ، ابدا لا يمكن أن يكون له وسط او نهاية . لهذا فإن الحديث عن
جديد في المسرح العربي ، لا يمكن أن يعني غير شيء واحد . هو
سفساخ جديد الآخرين وتقليده .

ان من طبيعة المبدع والابداع انهما لا يثبتان في الفراغ . وذلك لان
ما جنورا ترجع بهما حلقا بعيدا - الى نقطة البدء . فمن هذه النقطة
كون الانطلاق والتهدد والاستمرار والتجديد ، فالتجديد انطلاق من المعلوم
الى المجهول وما هو كائن حاليا ، الى ما سوف يكون مستقبلا ، وما هو
ناضر ومحسوس الى ما هو غائب - حسيا - ولكنه مدرك ذهنيا .

ان المسفر لا يمكن أن يكون له تهده ، لانه لا شيء . اما الشيء الذي
يمكنه الاستمرار والتطور والتحول والتجديد فهو الموجود . من هنا نخلص
الى الحقيقة التالية : وهي ان الشيء الاساسي هو ايجاد المسرح العربي
ولا ، اي أن المطلوب هو ما يلي : تأسيس فن تعبري جديد ، وليس
لجديد فن مسرحي قديم ، كما هو الشأن بالنسبة للمغترين .

وكمدخل للبحث عن هذا المسرح - الجديد بالضرورة - نجدنا
مضطرين للتساؤل التالي :

كيف نريد لهذا المسرح أن يكون ؟ أو لنقل أحسن : كيف يريد هذا المسرح ؟

ان المبدع العربي — مطالب قبل ممارسة عملية الإبداع — بأن مسائل نفسه من هو ؟ وذلك لانه بناء على هذا التساؤل يمكن أن يعرف اختياراته وأدواته ومخزونه الشخصي أو الجمعي ، وأن يحدد وجهته وطريقته وبريقته ، وبهذا فإن عملية التقدم الى الامام تكون مقرونة دائماً بالرجوع الى النفس . فالإنسان يحمل ذاكرته معه . والذاكرة وعاء يخزن سمات الشخصية ويحقق وحدتها وتمدها عبر مستويات الزمن ، انها تعني الرجوع الى الخلف ولكن من أجل ما هو حاضر الان ، وما هو مستقبلي أيضاً وكما للأفراد ، فإن للشعوب أيضاً ذاكرتها ، ذاكرة يجسدها التراث . وعندما نقول التراث ، فإنا بالتأكيد لا نقصد الماضي / الماضي ولكن نقصد الماضي / الحاضر ، أي هذا الشيء الذي ما زال بيننا ، أو داخلنا حياً يتجدد . هذا الشيء الذي — ان كان ما زال حياً — فما ذلك الا لانه يمتلك مقومات الحياة ومقومات الاستمرار والتطور وبهذا يمكن ان نخلص الى الحقيقة لئلاية : وهي ان كل خطوة الى الخلف يجب ان تكون من أجل عشرين أخرى الى الامام . وبهذا يكون (التعامل) مع التراث — وهو شيء ولد في الماضي — ليس في حقيقته ارتداداً الى الوراء ولكنه تقدم الى الامام .

ان من طبيعة التمثيل في المسرح انه ، كلما جذبتنا الى خلفه أكثر ، كلما تقدمت الى الامام أكثر ، ان سقوكس قد قيل أن ابداعه المستقبلي ، عندما تمثل الماضي المتمثل في الميثولوجيا الإغريقية ، فهي كما نعلم — ابداع ما سوى من انتاج انوجدان الشعبي — ومن هذا فإن الحديث عن المستقبل لا يمكن أن يتفصل عن الحديث عن الماضي كذلك فإن الداخل لا يتفصل عن الخارج ، كلما غاص المبدع في ذاته — الفردية او الجماعية — أكثر . كلما تواصل مع غيره بشكل اكمل واكبر . فالفرد يحمل في ذاته الخاص والعالم في نفس الوقت . وبذلك فهو — وان كان يختلف عن الآخرين فيما هو خاص — فإنه يتفق معهم فيما هو عام ومشارك .

— عندها نتحدث عن الماضي فلا بد ان نحدد نوع وطبيعة التعامل معه .

— هل نتعامل معه على أساس انه مقصود لذاته ؟

— أم نتعامل معه ، على أساس انه أداة معرفية تمكننا من معرفة

النفس أحسن ؟

ان التراث منطلق وليس نهاية نقف عندها ، انه بداية للعمل وليس خاتمة له .

ان التجديد اذا انتهى ، لانه ملازم للاصيل . ومن طبيعة التجديد

أن يكون إما جوهرياً ، وإما عرضياً ، أي أن يكون تغييراً من الداخل ، أو أن يكون تبديلاً للمظاهر الخارجية . فقد يغير الشخص لباسه ويتولى الزمن تغيير اللباس ، ويبقى الشخص كما كان من قبل ، يحل ذاته الحقيقية داخل نفسه وليس خارجها ومن هنا تنبع ضرورة أحداث التغيير في المسرح العربي ، وعلى شرط أن لا يقتصر هذا التغيير على وسائل التغيير وحدها وذلك لأن الشيء الأساسي هو أحداث انقلاب جذري في الذهنية العربية ككل .

ويمكن أن نجسد ذلك من خلال :

— الانتقال بها من حالة البداوة الى حالة الحضار .
— الانتقال من التفكير الاسطوري الغيبي الى التفكير المنهجي والعلمي .

— تحقيق معاصرة جديدة مغايرة ، تعتمد على الانتساب الى روح العصر وجوهره وليس الى اعراضه الخارجية فقط .

انه لا يمكن أبدا أن يكون لنا مسرح تجريبي ، ونحن نعلم ونذكر — انه في واقعنا لا نؤمن بالتجريب العلمي ولا نطبقه . ان التجريب العلمي منهج علمي تفجر من قلب العلوم البحتة ، وانه من غير المعقول أن تتبنى المنهج — وهو الجزء فقط — وانت لا تؤمن بالفكر العلمي أو الرياضي ، والذي هو الكل .

فالهم هو ان نعرف من أين نبدأ ؟ ان نهيئ بين الأصل والفرع ، بين الجوهري والعرضي ، وذلك حتى لا يكون التجديد مجرد رأي فقط ، نرتديه ونخلعه ، متى شئنا وأردنا ونحن هنا فقط كان تطبيقاً ان ترفض البيئة العربية كثيراً من الاتجاهات والمدارس الغربية ، سواء على المستوى الادبي أو الفني أو العقائدي .

فالتعامل مع مسرح اللامعقول واصطناع ادواته وتقنياته لم يكن سوى حذقة فكرية فقط . نفس الشيء يمكن أن نقوله عن المسرح الملحمي ، هذا المسرح الذي لا يمكن أن يتعدى الصالونات المثقفة ، وهذا شيء طبيعي ما دام انه يلامس الواقع من الخارج ولا يغوص فيه من الداخل . ان التجديد كما رأينا — يعني شيئين : القطيعة والاستمرار ، في حين أن هذا اللون من التجديد هو قطيعة فقط ، قطيعة مع الانسان والواقع . انه غير موصول بجذور ، سواء للماضي أو الحاضر ، الشيء الذي يحرمه بالتالي ، التواصل مع المستقبل . ان التجديد — حسب هذا المفهوم — هو الاكتفاء بتقديم تطبيقات مدرسية ساذجة سواء للإبداع المسودل ، أو للنظرية الجاهزة . ان التجديد الحق ، هو ولادة شيء من خلال شيء آخر .

ويدون هذه الأبوته يتون الخلود مستندا للضرعية . لأنه شاعها .
يكن لقيطا أو هجينا . أن التجديد صوت وليس مدى آخر مغاير ومن هنا
تأتي ضرورة تمثل التراث ، وذلك باعتبار أنه ينطلق أساسي للتجديد الحق
وأرى أن تكون علاقتنا بالتراث مبنية على أسس جديدة ، ويمكن أن نوضح
ذلك في ما يلي :

— أن نمتلك التراث عوض أن يمتلكنا التراث .

— أن نوجهه صوب المستقبل عوض أن نتركه يجذبنا نحو الماضي .

المسرح العربي كنص أدبي :

إن المسرح — وإن كان فنا — فهو أدب أيضا . وذلك في أحد عناصره
الأساسية وعندما نقول الأدب نقول الكلمة بالضرورة . وأن وجود الكلمة
يقود تلقائيا إلى مجموعة من الاختيارات الفصحى أو العامية ؟ الشعر
أو النثر ؟

فالاختيار الأول جاء نتيجة ازدواجية اللغة في المجتمع العربي لغة
الكتاب ولغة الخطاب . أما الثاني فمرتبط بمفهوم الواقعية . فالشعر
يعبر عن روح الواقع وجوهره ، أما النثر فيعبر عن حرفياته . الشعر هو
بالأساس لغات متعددة داخل لغة واحدة مفردة ، أما النثر فهو لغة واحدة ،
لها طول وعرض ولكن ليس لها عمق كبير . ومن هنا يسقط الزعم بأن
الشعر لغة غم واطعية . وذلك لأن الواقع له مستويات متعددة ، وهي
مستويات متداخلة ومتضاربة ، فيها الظاهر الخفي . فيها القريب والبعيد .
إن الواقع — وهو رحب وشاسع وغني — لا يمكن أن نعبر عنه إلا بلغة
غنية أيضا ، لغة تعتمد على : التكثيف والتعبير الإيحاء والجرس والصور .
إن المسرح العربي حاليا يسير نحو الشعر وعندما نقول الشعر فانتسبا لا
نقصد الكلام الموزون والمقفى . ولكننا نقصد اللغة الثرية اللغة التي لها
أكثر من بعد واحد أو أكثر من مستوى واحد ، اللغة التي تفوح في الأشياء
وتبحر فيها ، وليس تلك التي تكتفي بالوصف الخارجي فقط . الشعر الذي
يعكس حرارة الوجود الإنساني وليس ذلك النثر البارد الذي يقيد كل
مظاهر الحياة داخل كلمات ذات أبعاد ثابتة وجاهزة .

لقد دعا المسرح الغربي مؤخرا — إلى تجاوز النص الأدبي وذلك
باعتبار أنه عنصر دخيل على الفن المسرحي . ولقد وجدت بعض تلك
الدعوات صدى لها في بعض الكتابات العربية . الشيء الذي يجعلنا
نتساءل : هل يمكن للمسرح العربي أن يكون بلا كلمة ؟ شخصيا لا اعتقد ،

ن اعتادي هذا مبني على استقراء الابداع العربي . نعرف ان وسائل
دراك الفني والادبي تختلف بين الامم فاذا كان الغرب يرى أكثر مما يسمع
الغرب على العكس من ذلك يسمعون أكثر مما يرون .

ان لسان العرب كلام ..

والكلام عنوان اصالتهم والدليل اليها ..

يتلى فيصفون ويخشعون ويصلون ..

ينشد فيطربون ويحيون . يحيون الوجود (٢) .

لقد قال بشار بن برد « والاذن تعشق قبل العين أحيانا » والواقع
ان الاذن عند الانسان العربي ، لا تعشق أحيانا فقط ، ولكنها تعشق في
لي الأحيان .

فالمطلوب اذا — ليس هو الغاء الكلمة ولكن تعزيزها وتعزيدها ،
سواء بالحركة أو الإيحاء أو الإقنعة أو الإضاءة أو الألوان والظلال وكل
العناصر المسرحية المختلفة ، ان الكلمة عنصر أساسي في المسرح . ولكنها
ليست كل العناصر ، ومن هنا يجب أن تكون درامية بالاساس ، أي أن
تكون متحركة لا ساكنة ومتوترة لا خاملة .

يقول جاك بريك « ان التقاليد العربية جهلت التعبير المسرحي لانها
لم تنوفق الى اعطائه لغة مناسبة » (٣) . فاللغة العربية — في منظور
هذا الزعم — هي لغة غير درامية ، والواقع ان اللغة — وهي اداة غير
بريئة طبعا — لا يمكن الحكم عليها خارج اطار الاستعمال .

فليس هناك لغة ادبية واخرى غير درامية لان اللغة — ومهما
تعددت استعمالاتها تبقى واحدة ومن هنا أمكن القول — في الميدان المسرحي
— بوجود استعمالين اثنين لنفس اللغة : الاول درامي والثاني غير درامي .
وان ميلاد لغة مسرحية درامية قوية ، رهينة بالتأكيد بوجود كتاب دراميين
أقوياء كذلك . فلكمة المنطق صنعها المناطقة ، ولغة الشعر أوجدتها
الشعراء ، ولغة الطب صنعها الأطباء . ان العربية التي وصلتنا هي
عربية الشعراء والخطباء ، وهذا شيء طبيعي . واذا لم تكن قد ورثنا
— من جيلة ما ورثنا — لغة درامية مكتبة ، فما ذلك الا لان العرب لم
يعرفوا الدراما . ولو عرفوها لأوجدوا لغتها ، كما أوجدوا لغة كل العلوم
والاداب الاخرى .

ان المسرح الغربي الحديث قد شكك في فعالية اللغة ، فهي عنده
لا توصل الذوات ولكن تفصلها عن بعضها . فمغالطات التشبيه والكتابة
والتورية وتداخل الحقيقى كلها أشياء تخفى ، أكثر مما تظهر ، وتبعد أكثر
مما تقرب .

ان المجتمع الغربي الحديث — هو مجتمع صناعي بالأساس — قد صنع كل شيء حتى اللغة ، فقد طبعها بطابع آلي محض ، كما ان حبس كل الكلمات داخل قوالب جاهزة ، لتصبح شعارات لها ابعاد جامدة رثابة تتغير الحياة وتتحول من حولنا وتبقى هي كما كانت دائما ساكنة غير متحركة يونسكو مثلا لا يخرج أبدا عن نطاق فراغ اللغة وتصنعها ، وهم تصدع خيط أصاب الانسان قبل أن يصيب اللغة ، فاللغة عنده هي البطل ، انها شخصية خطيرة ، شخصية تعبت بالانسان كما تشاء وذلك لانها غالبا ما تقوده الى موته وحرقه فهي تفرغه من مضمونه الانساني ، ليصبح مجرد دميمة ، دميمة تتحرك حركات آلية ، وتتكلم لتقول أي كلام ، كلام قد يكون له معنى أو قد لا يكون . وأن طموح المسرح العربي مخالف بالطبع لهذا المفهوم الخاص لوظيفة اللغة ، كل ما بهيما هو أن نمثل اللغة وليس أن نبتلعها اللغة ، أن نفكر بها لا أن تفكر بنا ، أن تكون بالنسبة لنا عامل اتصال وليس عاملا من عوامل الانفصال .

ان اللغة عاجزة حقا وقاصرة ، لذلك كان للانسان اكثر من لغة واحدة ، كان له لغة الجسد والاشارة والرمز والصوت والضوء واللون ، وعندما نقول عجز اللغة فإننا نعني بذلك الاستعمال بالاساس ، فاللغة كالذرة تحتاج الى تفجير لتتحول الى طاقة ، طاقة تعطي الحركة والحرارة والحياة ، ان التعامل مع اللغة ظل متخللا لأنه ليس ظاهر الكلمة ولم يتعمق اغوارها ، لقد تحولت الى مصطلحات جاهزة ومعلبة ، نجدها في كل الكتابات لدرجة تنفي فيها خصوصية الكاتب ، ان اللغة وهي ملك علم لا تنفي الملكية الخاصة ، لا تنفي أن تكون لكل واحد لغته المتميزة ، وهي لغة تلقى مع اللغة العامة وتختلف معها في نفس الوقت .

ان مسرح اللامعقول يعزو القطيعة بين الناس الى اللغة والواقع غير ذلك ، لان القطيعة آتية من تصدع المجتمع الغربي ، وقد تجلى هذا التصدع في العلاقات الانسانية بالاساس ، الشيء الذي جعل الذوات المختلفة ، تنعزل وتستقل بذاتها ، فتكون لها عواملها الخاصة ، ولغاتها المتميزة وبذلك كان لا بد أن يتعذر الحوار ، لان اللغة — هي أداة الاتصال — قد تصدعت بتصدع العلاقات الانسانية ، أما بالنسبة للانسان العربي ، فان الامر يختلف تماما ، وذلك لانه ما زال يحمل ولاءه سواء للقبيلة ، أو للمدينة أو للقطر أو للقومية العربية ككل . ولقد مهدت مجموعة من المحاولات الى تنقيت اللغة العربية وتحويلها الى مجموعة من اللهجات المختلفة ولقد فشلت هذه المحاولات جميعها ، وذلك شيء طبيعي ، اذ كيف يمكن أن تصدع لغة العرب اذا كان المجتمع العربي — وهو الاساس —

غير متمدد ونحن عندما نتحدث عن العرب فإننا بالتأكيد نقصد (الإنسان)
وليس الانظمة اي الثابت وليس المتغير ، الجوهري وليس العرضي .
واذا كان اللامعتول — كاتجاه مسرحي — يبحث عن لغة ممزقة
تجسد الانفصال والاغتراب ، فان المطلوب من المسرح العربي هو أن
يبحث عن لغة متهاسكة ، تجسد الاتصال والاقتراب ، ولن يتم ذلك الا من
خلال حفريات جادة تكشف عن اللغات الخفية الكامنة خلف اللغة . ان
العلاقات الانسانية — وهي علاقات مركبة ومعقدة — لا يمكن التعبير عنها
الا من خلال لغة مركبة كذلك . وبهذا تكون العامية — وهي أداة للتواصل
المنفعي — عاجزة أن تعبر عن قضايا معاصرة ، لها سطح وغور . ظاهر
وباطن ولها خلفيات جد معقدة .

ان العامية قد اعتدها التكرار كل عناصر الجدة والادعاش ، فاصبح
النطق بها يتم بشكل آلي . انها بالاساس مجموعة من الاصوات المختلفة
التي نطقها بحكم العادة فقط ، ولا نسال بعد ذلك ، ان كانت تحمل مدلولاً
أم لا . ان العامية في جوهرها مجموعة من الاستعمالات اللغوية الجاهزة
وان من طبيعة الشيء الجاهز انه لا يكلفنا تعب تركيبه وتحضيره ، اننا
نأخذه كما هو — بكل ما يحمل من ظلال ومضامين بالية — ونطبقه ايضاً
كما هو ، وغرض أن نفكر باللغة ، نفكر بنا اللغة ، ونصبح مجرد دمي
تثرثر ، نفتح الانواه ونصدر اصواتاً معينة ولا نتول في النهاية غير كلام
معروف ومستهلك جاهز ، كلام يشبه كل الكلام . ولا يخلط عن اي كلام .
ان المسرح فن ، وليس هناك فن من غير ادعاش . قالن بالاساس
عمليات كيميائية معقدة ؛ تحول العادي المبتذل الى شيء جديد . كما تعمل
على تركيب عناصر الواقع وذلك بشكل مغاير ومختلف . ان الواقع لا يعرف
السكون ، انه متحرك دائماً لذلك وجب ان تكون اللغة متحركة ايضاً ، ان
تكون في اندفاع مستمر نحو المستقبل الشيء الذي يجعل اللغة متحركة
بدورها ، ومسكونة بعشق المستقبل والسير نحوه . فالعامية في حقيقتها
لغة ظرفية ، لانها مرتبطة بالتغير ، لا بالثابت ، مرتبطة بالمحسوس وحده .
انها تصف ولا تكشف والوصف — كما نعلم — لا يفوض بداخل الاشياء ،
ولكنه يكتفي بملامسة السطح الخارجي فقط . فالفصحى أقدر على التجريد
والتجسيد واصابة المعنوي والحسي ورصد الثابت والمتحرك ، ولكن بشرط
ان تكون شاملة ومتضمنة مستويات الزمن وابعاده — الماضي — والحاضر
— والمستقبل .
وان تكون اللغة التي تنهز وتتجاوز اللغة . اي أن تعيش باستمرار
بين فعلين :

— التدمير والبفساء .

— أن تتطلق من العام الى الخاص ، أي من اللغة التي يعرفها كل

الناس ، الى اللغة التي لا يعرفها أي أحد من الناس .
الانطلاق من اللفظ القليل ليلوغ المعنى الكثير ، ومن المعنى القريب ،
الى المعاني البعيدة أن المعايمة هي نتاج الواقع حقا . ولكن هل الاحاع
مجرد ترجمة حرفية للواقع ؟ هل هو تصوير شمس له ؟ أن كثيرا من
الايخطاء ترتكب بناء على الانكفاء على عكاز الواقعية وهي بريئة من ذلك .
أن المبدع — وهو انسان يحمل لواقعه تصورات اكمل — يتعامل مع واقعه
اليومي دائما بعداء . انه يركز على السلبي بالاساس ، فهو كالحبيب
يعالج المرض وليس الصحة ، ويعاين الخلل وليس الاكتمال ، وان الانكفاء
بتصوير الواقع — من خلال سلبياته — لا يمكن أن يكون الا تكريسا لهذا
الواقع ، فالمهم هو التمرد عليه وتدميره من أجل صياغته بشكل احسن
واكمل . وعندما نتجاوز الواقع — كبنيات اقتصادية وعلاقات — اجتهامية
— فانه لا بد بالتالي أن نتجاوز كل ملاحظات هذا الواقع . وذلك باستبار
انها محملة بالفساد أيضا . وبهذا كان طبيعيا أن تكون اللغة المعلمة —
وهي نتاج مجتمعات فاسدة — فاسدة بالضرورة .

وننتقل الآن من دراسة الكل الى دراسة الجزء . أي من البحث في
اللغة — باعتبارها عمود النص الادبي والاساس — الى دراسة الحوار ،
وذلك على اعتبار ان اللغة هي العنصر الاساسي في النص الادبي . هذه المعالجة من شينين
اساسيين : ادراك ما هو كائن وموجود ، وتصور ما يجب أن يكون مستقبلا
نعرف أن ما يميز المسرح العربي هو حضور الحوار وغياب الحركة في حين
أن المفروض أن يكون هناك توازن بينهما وهذا ما يجعل الكثير من الاعمال
(المسرحية) مجرد حواريات فقط .

أن الحوار هو أحد العناصر الاساسية في النص ، ولكنه ليس كلها ،
ومن هنا يجب ألا يكون حضوره طاغيا الى درجة يمكن أن يلغي فيها بعض
العناصر الأخرى الاساسية .

أن بعض الكتابات الأخرى ما زالت لم تتمثل الحوار سليما . ذلك
لانه غالبا ما يكون لديها استنساخ أو استنطاقا ، أو مجرد منولوج موزع
على أسماء متعددة .

ومن هنا تأتي سكونيته وعجزه عن خلق الحدث وتجيره . أن الحوار
صراع في جوف اللغة ، أنه مبني على اساس الاختلاف والتناقض ، لا على
اساس الاتفاق . اذا اختلفنا تكلمنا كلنا ، أما اذا اتفقا فبكفي أن يتكلم أحد
باسمنا . ونعلم أن المسرح قائم على الصراع ، وعلى الحوار أن يجسد

هذا الصراع ، وذلك بواسطة ما يهلكه من تقنيات متعددة .
أن المسرح هو أن يعبر المؤلف من خلال أصوات الآخرين ، وأن يظهر
من خلال وجوههم ، وأن يتحدث بلسانهم . فهو مطالب بأن يخفي أكثر
مما يظهر ، وأن يعدد لا أن يوحد ، وأن يخالف لا أن يوفق . ومن هنا كان
المسرح شيئاً آخر غير الشعر حيث لا صوت فيه إلا صوت الشاعر ،
فالحوار الذي لا يخفي المؤلف ليس حواراً . والحوار الذي لا يعدد أصواته
ليس حواراً ، والحوار الذي لا يعكس التناقض — سواء في الذات أو
خارجها — لا يمكن أن ننسبه إلى المسرح أبداً .

أن الحوار — وحتى يمكن أن يترجم ما بالذهن والنفس والواقع —
فلا بد أن يكون متحركاً وحاداً وحياً ، وذلك لأن سكونية الحوار لا يمكن أن
تفيد سوى شيء واحد ، هو سكونية الذات والموضوع معا .
أن درامية الحوار لا يمكن أن تتحقق إلا بغياب طفيليات المسرح ،
والتي يمكن أن نحصرها في شيئين أساسيين : افغنائية والخطابية .
— فالغنائية هي التعبير الذي يصدر عن الذات ليعود إليها في النهاية .
— أما الخطابية ، فهي أيضاً الفعل الذي لا يعتبه رد فعل — على
مستوى التعبير فهو لا يطلب من الطرف الآخر رداً ، ولكنه يسعى — بكل
الوسائل البلاغية إلى اقناعه . والاقناع — كما نعلم — لا يمكن أن يولد
غير الصمت ، وصمت أخذ الأطراف هو في حقيقته انتهاء للحوار .
وانساعق الآن : هل يمكن للانساق السري — وكل ترائه الشعر
والخطابة — أن يخلص جملة واحدة من الشعر والخطابة ؟ نسرف أن
المسرح فن شامل ويتكامل فهو يعبر من خلال كل إمكانيات التعبير المختلفة
يعبر بالموسيقى والرقص والتعبير الجسدي والاياء والملابس والاكسسوار
كما أنه يعبر أيضاً ، من خلال الشعر والخطابة . ولكن على أن ينصهرا في
المسرح ، وأن يكونا جزءاً منه ، وليس شيئاً غريباً عنه .
فالمللوب اذا ، هو أن نعرض الشعر والخطابة ، وليس العكس .
أي أن لا تصبح المسرحية مجرد قصيدة مطولة ، أو مجرد خطبة تعهد على
الإثارة ، وعلى استعراض الاساليب البياتية .

« المسرح العربي كمعمار هندسي »

عندما نقول المسرح ، فاننا نقصد الفن بالضرورة . ولكننا في نفس
الوقت نعني البناية التي ترتبط به ، أي تلك البناية التي لها معمار هندسي

خاص ، والتي تستوعب الاحتفال المسرحي ، وتكون مسرحا له ولاعدها وشخصياته ومواقفه المختلفة .

لقد ارتبط الفن بالمكان حتى لقد حملنا نفس الاسم . فكلمة (المسرح) يشترك فيها الفن الى جانب البنائية . ويبقى أن الشيء الأساسي دوماً هو الفن المسرحي ، وذلك على اعتبار أنه من الممكن أن يعيش وينمو ويزدهر وذلك خارج المسارح ، أي البنائيات .

وإن الهندسة المعمارية التي عليها المسارح اليوم ، قد تعرضت في السنوات الأخيرة الى الكثير من النقد ، وذلك لأنها بنيت وفق فهم خاص للفنل المسرحي ، وهو فهم أصبح متجاوزا في الطرف الحاضر ، لذلك ظهرت دعوات متعددة ، لتغيير الفضاء المسرحي ، فكان أن ظهرت — نتيجة لذلك — المتاعبي المسرحية ، ومسارح الجيب والمسارح الدائرية ، ومسرح الشارع . وأن تعدد هذه التجارب وتنوعها لا تدل الا على شيء واحد هو: فساد الهندسة المعمارية التقليدية ، وعجزها عن أن تستوعب المسرح المعاصر وذلك باعتبار أن هذا المسرح مضمون جديد ، مضمون يستوعب فضاء مسرحيا جديدا ، قائما على أسس مغايرة .

وإذا ما التينا نظرة على المسارح العربية فاننا نجد انها كلها قد بنيت وفق الاسلوب الإيطالي ، أي انها قائمة على أساس الفصل بين شرطي الإبداع الفني : المبدع والجمهور كما أن الخشبة — وهي فضاء الإبداع — ليست مفتوحة إلا من جهة واحدة فقط . فالجدار الوهمي والنيارات المختلفة وحفرة الجوقة والكواليس قد اجتمعت كلها من أجل تأكيد الطقسية وتعبئتها ، وذلك على المبدأ والمثل ، بين الآن وما كان ، بين الفن والواقع بين الوهمي والحقيقي . هذه البنائية ليست بريئة ككل البراءة ، لأنها ليست مجرد فضاء يمكن أن نملاها بما شئنا . ان المضمون المسرحي — غالبا ما يتشكل وفق أشكال أدبية أو فنية أو معمارية مخطفة . انه — مظهر مثل أية مادة سائلة — يتشكل بشكل القالب الذي يمكن ان يوضع بداخله .

ان المسرح الإيطالي يشكل الإبداع العربي ويحوله عن مجراه الحقيقي . ان عملية التشويه شيء له وجود ، سواء شعرنا بذلك أم لم نشعر . ان المعمار — بما يحمله من تشكيلات هندسية — ليس في نهاية الامر غير استجابة أمينة ومخلصة لمضمون فكري خاص . ان المسجد بالتأكيد يختلف عن الكنيسة ، هذا شيء من طبيعة الديانتين ، ومن مفهوم الصلاة فيها . ان وجود فضاء رحب في المساجد ، شيء يسمح بممارسة الركوع والسجود ، أي ان الصلاة ليست اعتقادا داخليا فقط ، وانها هي ممارسة

عملية انها تجاوب بين الداخل والخارج بين النفس والجوارح ، الشيء الذي يعكس في النهاية طبيعة الاسلام كدين يزواج بين الايمان والعمل . هذه المزاوجة نفتقدها في الكنيسة حيث تصطف الكراسي وحيث يقع الفعل — ولكن على مستوى الداخل فقط — ويبقى الخارج ثابتا وساكتا . وان المسارح الايطالية — بهندستها المعمارية الحالية — قد جاءت متأثرة بشيئين : الكاثوليكية والملكية المطلقة في أوروبا ، والى هذا يشير جان دفينيو (٥) . ويتجلى تأثير الكنائس في الكراسي وفي تركيزها نحو مكان واحد ، كما يتجلى في اختصار رد الفعل لدى الجمهور ، وجعله ينحصر في التعاطف النفسي والروحي فقط . أي ان الجمهور مطالب بشيئين اثنين فقط :

١ — أن يضحك في الكوميديا .

٢ — وأن يبكي — داخليا — في التراجيديا .

وخارج هذا فلا يمكنه أي شيء انه ممنوع من أن يترجم احساسه الداخلي الى فعل . وإذا كان الامر هكذا ، فأننا نتساءل : ما هو الشيء المطلوب مستقبلا من المسرح العربي ؟ يمكن أن نحصر الإجابة وأن نخصرها في نقطتين أساسيتين :

(١) أحداث مسارح ذات هندسة معمارية مغايرة ، هندسة تستجيب لروح الانسان العربي وواقعته التاريخية والحضارية . وأن تكون متصلة بمفهومنا للمسرح ، وهو مفهوم مغاير كما نرى .
(٢) التمييز بين المسرح (كفن) والمسرح (كتابة) ومتى وقع هذا وركزنا على الابداع الفني الاساسي فإن المسرح سيحرر بانفكيد . هذا التمييز سيجعل المسرح يخرج من المسرح ، أي أن يكون في الساحات العمومية وعلى أرضية المآثر التاريخية وأن يكون في الاسواق والاوراش وفي كل مكان يجمع الناس بعضهم الى بعض . فالمهم إذا هو اللقاء ، هذا اللقاء الذي يمكن أن يتم داخل أي فضاء واسع ، فضاء يمكن أن يستوعب الناس وأن يستوعب قضاياهم ، الوجودية والاجتماعية .
ان المسارح الايطالية قد بنيت على أسس مغايرة ، وهي أسس يمكن أن نحصرها — مؤقنا — في أربعة أسس جوهرية :

الاساس الاول : هو أن الفعل المسرحي فيها مبني على الوهم . ومن هنا فقد كان طبعيا أن تكون الخشبة على شكل علبة ، قائمة على أساس السحر ، والسحر — كما نعلم تحول يصيب ظاهرا الأشياء في الخفاء انه التغير الذي يمكن أن يتم من غير أن ندرك كيف تم . وأن دور السائرس والكواليس يتلخص في اخفاء هذه العملية .

— أما المسرح فانه حياة ، ومن طبيعة الحياة أن نعيشها ، ابتداء من الحواس وانتهاء الى ما وراءها وبهذا كان لا بد أن يستقط الجدار الوهمي بين الخشبة والصالة - الإبداع ليس عملية سحرية ، وانما هو نشاط اجتماعي بالاساس . والممثل ليس كاهنا ولا ساحرا وانما هو عامل داخل مؤسسة المسرح ، عامل يشتغل بعفلاته ويقلبه ويفكره ونفسه وروحه .

الاساس الرابع : هو أن مفهوم المسرح يختلف دائما ، سواء من أمة الى أخرى أو من زمن الى آخر . وإن المفهوم الغربي — وهو مفهوم خاص — قد تسرب اليهم من خلال قناتين اثنتين ، قناة اليونان وقناة اللاتين ويمكن أن نحصل على المفهوم من خلال البحث في مدلول كلمة (مسرح) يقول اندريه فينستين بأن كلمة مسرح قد جاءت من كلمة يونانية تفيد معنى (الرؤية) أما جان ديفيدو فيقول بأن الكلمة لا تعني (الرؤية) وانما تشير (الى ما يرى) وانطلاقا من هذا التحديد يكون المسرح في العرف اليوناني ، هو الشيء الذي يرى داخل زمن محدد ، وداخل فضاء محدد أيضا ، وذلك بواسطة مجموعة من التظاهرات الفنية المختلفة . فالتأكيد على حاسة البصر هو ما جعل اللقاء المسرحي قائما على التفرج . لذلك كان لا بد أن تسجن الاحداث داخل صندوق سحري يسمى الخشبة . أما المسرح العربي فيقوم على اساس مفهوم آخر مغاير ، وهو أن المسرح احتفال بالاساس ، والاحتفال شيء حقيقته تظاهرة اجتماعية تتم داخل زمن ويمكن محددتين ، وتعتبر عن ذاتها من خلال مجموعة من الأدوات التعبيرية المختلفة : الشعر — الغناء — الرقص — التعبير الجسدي — التعبير بالإشارة .

ان الاحتفال — هو في ذات الوقت — الحياة والتعبير عنها ، الحياة داخل الجماعة والتعبير بمساعدة الجماعة ، وذلك عن القضايا الجماعية ، وبهذا كان لا بد للفناء الذي يمكن أن يستوعب الحفل تقريبا من المسجد ، وليس من الكنيسة ، وذلك لان المساجد ليست فضاء للعبادة فقط . وانما هي امكنة للتجمع الانساني كذلك . فهي جامعات للعلم والفقه كما انها كانت دائما مركزا للكثير من الفرق الفكرية وفرق التصوف . ولقد انتسبت احدى هذه الفرق للمسجد نسما اعضاؤها بالمسجدين كما ان المسجد كان دائما منطلقا للقاءات الاجتماعية (قراءة الفتاوى في الزواج) . وبهذا كان لا بد أن يراعى في بناء المسارح مستقبلا ان الصالة تبنى — ليس للمتفرجين ولكن للمشاركةين . وبهذا يمكن احداث تغيير في الكراسي المصطفة ، انطلاقا طبعا من طبيعة العمارة العربية ، ومن طبيعة بعض انواع الفرجة العربية والتي كانت — وما تزال — تنام في الساحات العمومية ، وذلك بحضور الجميع ، وبمشاركة الجميع .

أن بناء مسارح جديدة في الوطن العربي لا يمكن أن يكون ٦١ على أسس مغايرة ، أسس تراعي مفهوم الطفل لدى الإنسان العربي ، وتراعى طبيعته وفلسفته . فالمعماريون مطالبون بالبحث — ليس في الأشكال الهندسية فقط — لأن الأشكال ظلال كما رأينا — ولكن في المضمون الفكري للإنسان العربي وبمى فعلوا ذلك فأنهم سيبتدون الى مسارح مغايرة ، تساعد على بلورة الإبداع عوض أن تعمل على خنقه كما هو الشأن حاليا . وحتى تبقى تلك المسارح ، فأنه من الممكن أن نستفيد من التجربة الفرنسية في إقامة المسارح خارج المسارح أي نسعى الى تحويل المسرح — ضمن مكان ثابت لبيع الإبداع الفني والفكري الى أسواق ومواسم ومهرجانات سنوية . أسواق تكون قريبة الشبه بسوق عكاظ ، وسوق المريد ، حيث تصبح الثقافة شيئا داخلا في نسج الحياة اليومية ، وليست شيئا طارئا وغريبا ، كما هو الشأن الآن .

أن الوطن العربي يمتلك مآثر تاريخية مهمة . وهي مآثر يمكن أن تتحول — عند الضرورة — الى فضاء رحب للإبداع المسرحي وللتجمع الإنساني . فضاء نحج اليه كل سنة . من أجل اللقاء أولا ثم من أجل طرح القضايا والتعبير عنها . كل ذلك طبعا في إطار من الحرية . لأن المسرح — وبهما اجتهدنا في إعطاء تعاريف له — فأنه لن يكون في نهاية الامر ، الا على هذا الشكل ، انه التعبير الحر للإنسان في المجتمع الحر .

«المسرح العربي كصناعة»

أن المسرح — الى جانب أنه نص أدبي ، فهو أيضا صناعة ، أو صناعات مختلفة متكاملة ومتداخلة فيها بينها ، وبالرغم من تعدد هذه الصناعات فأنه لا بد أن نركز على واحدة منها ، لانه لا بد دائما — في كل صناعة — من وجود محور أساسي ، منه يكون الابتداء واليه المنتهى . فما هو الشيء الأساسي اذا ، في الصناعة المسرحية ؟ هل نقول هو الديكور ؟ أو الملابس ؟ أو الإخراج ؟ أو الانارة ، أو الاكسسوار ؟ أن مفهوم المسرح العربي — وهو مفهوم خاص — يركز على جوهر اللقاء بالأساس . أي انه احتفال شعبي قبل كل شيء ، الشيء الذي يجعل الصناعات الأخرى من ديكور وملابس وانارة .. مجرد أدوات للإفناء ، أي انها مجرد ملحقات فقط . ووجودها يمكن أن يعني شيئا ، ولكنها — بخلاف الممثل — يمكن أن تعبر عن شيء . فالإنسان وحده من يمتلك القدرة والادوات — الداخلية والخارجية — للتعبير والتبليغ . فالممثل اذا ، هو جوهر الصناعات المسرحية

وذلك لأنه في نفس الوقت — المعبر والمعبر عنه ، وأداة التعبير . انفسه
الصانع والمصنع والمصنوعات فهو يبدع — اعتمادا على أدوات داخلية ،
وعلى مواد خام داخلية أيضا . ان المسرح هو الممثل بالأساس ، لذلك
وجب عزله وإبعاده عن كل الطفيليات المسرحية . حتى لا يتحول إلى مجرد
اكسسوار أو ديكور متحرك . وحتى لا تبطله التقنيات الآلية وتصادر
طاقاته المختزنة داخله . ان المسرح العربي — وهو استمرار طبيعي
للتظاهرات الشعبية — لا يمكن أن يكون إلا مسرحا بسيطا كذلك فالراوي
الشعبي لم يكن يستعين إلا بأدواته الجسمية والنفسية فقط ، لم تكن له
ملابس ولا ديكور ولا أضواء كل ما كان يملكه هو طاقاته التعبيرية الداخلية .
وهي طاقات يترجمها بوسائل شتى ، الطوينات الصوتية التقليد ، من خلال
اللغة والحركة والإشارة والإيماء أيضا . ويمكن أن نحدد طبيعة الممثل بما
حوله كما يلي :

— اذا كان الممثل قادرا على أن يشعرنا من خلال الحركات الجسدية
نقط — بأنه يحمل فأسا . فلماذا نكلف أنفسنا احضار فأس حقيقية ؟
— واذا كان هذا الممثل يجيد العزف ، وكان بإمكانه أن يصنع لنا
حيا ، فلماذا نلجئ الى التسجيلات المطبوعة ؟
— واذا كان قادرا — من خلال طاقاته الإبداعية وحدها — أن يشعرنا
بأنه ملك ، فلماذا نفتقر بملابس الفخورة ؟ ان هذا الفعل — الى
جانب انه يختزل طاقات الإبداع لدى الممثل — فهو يحد من حركته ، هذا
بالإضافة طبعا ، الى أنه لا يمكن أن يضيف للعمل المسرحي أي شيء .
باستثناء التكاليف الغالية . ونعرف أن المسرح ليس معرضا للفنون
التشكيلية ، كما انه ليس متحفا للملابس التاريخية المسرح معرض للقضايا
الإنسانية وهي قضايا يجسدها الإنسان للإنسان ، وذلك بالاعتماد على
طاقات الإنسان .

— ان الديكور والاكسسوار والملابس والأضواء والموسيقى — وهي
أدوات مساعدة — تختصر جهد الممثل وتحتصر طاقاته وإمكانياته داخل نطاق
ضيق محدود . كما انها من جهة أخرى ، تصدر مخيلة الجمهور وكل تصوراتها ،
وتحرره من لذة الخلق والمشاركة والحوار فالجمهور — وهو طرف في الإبداع —
قد عودته فنوننا الشعبية دائما على أن لا (يتفرج) . على الديكور ، ولكن أن
يصنع بنفسه الديكور ، يصنعه ذهنيا بداخله ، وذلك اعتمادا على
(تصميات) الراوي . والتي هي وصف لمكان الحدث وجوه وكل ملابساته
المختلفة .

ان التمثيل في الوطن العربي — يتم الان وفق مناهج واساليب

مستوردة ، الشيء الذي يدعو الى خلق منهجية جديدة ، تكون نابعة من مفهومنا الخاص للعمل المسرحي .

نعرف انه لا يمكن أن تكون هناك منهجية واحدة في ميدان الاعداد المسرحي . هذه حقيقة لا يمكن التغرغوتها . فالاختلاف شيء أساسي ، وهو ناتج عن عوامل متعددة ، فالاعداد بالنسبة لليونان قديما ليس هو نفس الاعداد بالنسبة للغرب في العصر الحاضر . فالاختلاف موجود ، سواء النسبة للعصور التاريخية ، أو بالنسبة للبيئات الحضارية المختلفة .

وقد يحدث أن نجد الاختلاف في البيئة الواحدة ، وذلك مثلا وجد بالنسبة لليابان . حيث تعايشت أشكال ثلاثة للمسرح ، الكابوكي وكيو والكاتالي . وبين هذه الاشكال تقوم فروق كبيرة . ومن هنا نرى بد من ايجاد منهجية جديدة في التمثيل . وذلك لان طرق الاعداد مرتبطة اساسا بالبيئة المكانية والزمانية وبالجو الحضاري العام . واذا نحن تسألنا عن خلفيات المنهج اليوناني في التمثيل ، فاننا سوف نجد ما يأتي : يقول هيرغل (وان اول خطوة خطاها التمثيل في بلاد اليونان اذ كان من الكلام يرتبه هناك ارتباطا وثيقا بفن النحت . . كان الفرد الذي يقوم بالتمثيل يظهر على المسرح كصورة من الصور في الهيئة الجماعية للفرقة في المنظر . وعندما تدب الحياة في التمثال ويقوم بالتعبير عن الموضوع الشعري يتدمج الممثل في دوره ويصبح بواسطة الصوت والحركة (o) . لقد ربط اليونان بين التمثيل وبين النحت . ومن هنا جاء التركيز على المظهر الخارجي للممثل لان الشيء الاساسي لديهم هو شكل الممثل وقوامه . وذلك قبل مضمونه . فهو عنصر غني منظور ، يخاطب العين أولا والاذن ثانيا وبهذا كان في حقيقته تمثالا متحركا وناطقا . ولقد توسلوا الى تحقيق هذه الرؤية ، من خلال مجموعة من الوسائل الفنية المختلفة .

أولا — استخدموا الاقنعة التي تختصر مميزات الشخصية . الشيء الذي جعل ملامح الممثل تبقى ثابتة وجامعة تماما كما هو الشأن بالنسبة للتمثيلات والصور . وربما كانت طبيعة المسارح اليونانية القديمة ، والتي تضم عشرات الالاف من المتفرجين سببا اخر في تثبيت الملامح فوق الاقنعة . وذلك لان بعد الجمهور عن الممثل ، لا يسمح له برؤية الملامح وتلونها بحسب تغير الحالات النفسية الباطنية .

ثانيا — انهم سعوا الى اظهار الممثل اكبر من حجمه الحقيقي . وقد تم هذا من خلال وضع اشياء . على صدر واطراف الممثل . كما انهم زادوا في طوله . وذلك بالباسه حذاء له كعب عال . وقد سهوه كورنيس جاء هذا الفعل نتيجة لطبيعة المسرح اليوناني ولمضمونه الاسطوري . فالشخصيات

ذات حجم كبير . فهي إما الهبة أو أنصاف الهبة أو ملوك .
ثالثا - أن الجودة كانت ترتدي لباسا موحدا . وانها كانت تنسج وفق
حركات دقيقة ومنظمة . الشيء الذي يبهج العين باستعراضات ذات تلوين
هندسي ، سواء على مستوى الحركة ، أو مستوى الصوت . فبهذه الوسائل
الفنية وكثير غيرها - تظهر بوضوح ان التمثيل لا يمكن ان يتفصل عن
مجموع الشروط الفنية الاخرى . كما لا يمكن ان يتفصل عن الوضع التاريخي
والسياسي والاقتصادي ، في أي مجتمع من المجتمعات . ولهذا فقد تكونت ،
في كل عصر ، منهجية معينة للتمثيل للمسرح . وبهذا تكون هذه المنهجيات
غير قابلة للتصدير والاعارة . فانت لا يمكن ان تطبق التمثيل اليوناني - وقد
كان يقام امام مدرجات تسع الالاف - في مسارح الجيب مثلا - كما لا يمكن
ان تنقل التمثيل الديني للعصور الوسطى - وهو تمثيل اخلاقي جاء متأثرا
بتعاليم الكنيسة - الى بيئات غربية معاصرة . بيئات علمانية متحررة ، ومن
هنا فقد كان لا بد للمسرح العربي - وقد وجد نفسه في نطاق شروط حضارية
مغايرة - ان يبادر بوضع التساؤلات الاساسية التالية :

— لماذا التمثيل ؟

— ما هو التمثيل ؟

— وكيف نمثل ؟

وعلى اساس هذه التساؤلات ، يمكن بناء منهجية في ميدان التمثيل
المسرحي ، واعتقد ان المسرحيين العرب - باستثناء الطيب الصديقي - لم
يكلفوا انفسهم عناء وضع هذه التساؤلات . لقد اوجد الطيب الصديقي
طريقة جديدة في التمثيل المسرحي . وذلك بالاعتماد على الفنون الشعبية ،
فقد لاحظنا في مسرحياته سلطان الطلبة - ديوان سيدي عبد الرحمن
الجنوب - مقامات بديع الزمان الهمذاني - النور والديكور - ان الممثل
لديه قد اعلن القطيعة مع التمثيل الغربي ، سواء في شقه الكلاسيكي ، او في
شقه الحديث . فهو قد ارتبط بتقنيات استوحاها من فن الحلقة والبساط
وغن الرواة الشعبيين والمداحين . وعيب الصديقي (٦) انه وقف عند هذا الحد .
اي انه لم يعمل على خلق منظومة نظرية متكاملة ، تربط التقنيات السـى
خلفياتها الاجتماعية والحضارية لقد اكتفى بأن تسأل : كيف نمثل ؟ وذلك
من دون ان يطرح الشق الثاني من التساؤل والذي هو : لماذا نمثل بهذه
الطريقة ولا نمثل بثل ؟ لماذا يكون الراوي او المداح هو الموديل ؟ اعتقد ان
الاجابة عن هذه التساؤلات لا بد ان تقودنا الى ايجاد منهجية متميزة في الاداء
المسرحي . وقبل ان نعرف كيف يمكن ان نمثل مستقبلا ، فانه لا بد اولاً ان
نعرف كيف نمثل حالياً .

إذا كان التمثيل عند اليونان قد ارتبط بالتمثيل فانه عند العرب قد حصل
مسلكا آخر . فالمبقرية العربية تتجلى بوضوح أكثر في فنون القبة تتجلى
في الشعر والخطابة ، من هنا يمكن القول ، بأن الفرق بين التمثيل اليوناني
والتمثيل العربي يكمن فيما يلي :
أن التمثيل اليوناني بصري ، أي انه يخاطب العين في المتأخر الأول ،
يخاطبها عن طريق الاشكال الهندسية والملابس والاكسسوار وتقسمة
وكل ما هو منظور ومتحرك .

أما التمثيل العربي فهو (سمعي) أي انه يخاطب الاذن أولا . وذلك
عن طريق اللغة وهذا ما يفسر اعتماده على البلاغة والفصاحة . ويتجلى
هذا في نوعية الاداء القائم بالاساس على الغنائية والخطابية . الالتقاء
اللفظي اذا هو الشيء الاساسي في التمثيل العربي ، وهذا الالتقاء أصا أن
تطبع لهجة تعتمد على التضخيم فيكون بذلك خطابة واما أن يرق ويضعف
ليصبح مناجاة غنائية . وهو في الحالتين ، يصدر عن ذات احادية البعد ،
غلا شيء غير صوت واحد ، ولون واحد ، وإيقاع واحد ، في حين أن الحراما
هي الاساس تداخل في الاصوات المختلفة ، وتعدد الألوان والنفحات والإيقاع
داخل الصوت الواحد . فالغناء لغة يخاطب الحس دون العقل ، تصطبغ
في الانسان جزءه فتط في حين أن اللغة المسرحية هي لغة شاملة متكاملة ،
كما أن الخطابة وهي تسعى إلى مخاطبة الإرادة — تتجاهل في الامعان
عقله . فهي تعمل على أن تحصل من الجمهور على رد فعل آلي ميثاقي .
ولقد انتبه الشعر العربي مؤخرا ، إلى انه لا بد من تجاوز ثنائية الغناء
والخطابة ، فالشيء المراد حاليا ، هو معانقة الدرامية القائمة على أساس
تعدد الاصوات وتداخلها ، نفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للكتابة الدرامية
وبالنسبة للتمثيل المسرحي ولحد الساعة ما زالت بعض المسارح العربية
تجتزئ مخلفات التمثيل الميلودرامي .

أن الخشبة — وهي فراغ حسي — لا يمكن أن تملأ الكلمة وحدها ،
ذلك لانه لا بد أن تتعاون الصور والاشكال والألوان والاصوات والأضواء
لخلق لغة مسرحية شاملة متكاملة أن الخشبة فراغ منظور ومسودع في
نفس الوقت ، ولذلك يجب مراعاة اللفظ والصورة في لغة التمثيل ، التلق
والحركة ، الالتقاء والتعبير الجسدي والاشاري واذا كنا قد اشرنا في
البداية إلى أن هذا النوع من الاداء قد جاء نتيجة خصوصية العبقرية
العربية ، فهل معنى هذا ، انه لا يمكن أن نخترق جبرية هذه العبقرية ؟
الواقع انه بالإمكان دائما تكييف الموروثات الماضية ، وفق متطلبات الحاضر

والمستقبل . انه لا بد أن يبقى على اللفظ ولكن على أساس أن نعززه بالصورة أيضا .

بعد هذا يمكن أن نشأ عن نوعية العلاقة التي يمكن أن تربط الممثل بالدور من جهة ، والممثل — دورا وشخصا — بالجمهور من جهة أخرى .

التثليل للجمهور أو (مع) الجمهور ؟

يقول غروتوفسكي (غامام الممثل امكاثيتان . اما أن يمثل للمشاهدين . وهذا شيء طبيعي تماما اذا فكرنا في وظيفة المسرح مما يؤدي الى نوع من التغني بذاته بمعنى انه انما يمثل لنفسه نتيجة رضائه أن اصبح محل قبول ورضى واصبح محبوبا وتأكد وجوده . ونتيجة هذه هي النرجسية ، واما أن يمثل لذاته مباشرة وهذا يعني أن يرصد مشاعره وأن يبحث عما في حالاته النفسية من ثراء ، وهذا اقتصر الطرق الى التناق والهستيريا (٧) وينتهي الى القول بأن هذا أيضا ضرب من النرجسية . ولقد سبق أن أوضحت في دراسة أخرى أن الشيء الذي منع من ظهور المسرح في المجتمع العربي ، أن الادب كان في جملته قائما على دعامة استعراض ذات الفرد ، أي أنه ادب كتابات موضوعية للذات الفردية وللآخرين أيضا . ولكن على اعتبار انه لم يجرد مريضا فقط ، مريضا تمكس ذات الفرد في نهاية الامر ، هذه الذات العاشقة — الغزل ، والمتألمة — الرثاء والمنفضة — النفي والطاعة *et al* المتألمة والمغنية بنا حولها — الوصف والخائفة — الزهد — هي التي اتمت المسرح . وذلك باعتبار انه التعبير عن الجماعة وعن حسها ووعيها ولا وعيها وعن روحها . وبهذا فقد كان غياب المسرح في المجتمع العربي نتيجة حتمية لخطيئة — غير دينية طبعا — وقد أسميتها خطيئة نارسيس نسبة لذلك الرجل الاسطوري الذي رغب المشاركة والحوار ، واكتفى بأن ظل يتأمل نفسه وحسنه على حافة الغدير . وبهذا فأنتي استبعد التثليل للذات ، للجمهور أيضا ، وذلك لانهما معا يؤديان الى نفس النتيجة أي الى استعراض الذات على الآخرين ، أو استقاطها عليهم . وهذا مالا نريد خصوصا بعد تدمير الروح الجاهلية القائمة على الاعجاب (الانا) كفرد و (الانا) كجماعة وبعد أن ركز الاسلام على اللقاء الانساني وبعد أن هيا لهذا اللقاء من خلال المسجد حيث يصلي الفرد مع الآخرين وليس لهم . ومن خلال الحج حيث تتم المشاركة في أوسع معانيها .

ان المسرح — وهو تظاهرة اجتماعية — يقوم أساسا على أحـصـار المسافات بين الفرد والجماعة بين الـ (أنا) والـ (نحن) . وذلك بإسـنـاب أن الجماعات تتـركـب أصـلا من هذه الوحدات الجزئية التي تسمى الـ فرد . وبهذا — عوض الاستعراض النـارـسيـسي نظـرح مبدأ المشاركة فـالـمـحـل العربي لا يمثل لذاته أو للجمهور وإنما يمثل (مع الجمهور) . فـعـندما حـوـر المسرح بأنه احتفال فإن مبدأ المشاركة يكون حاضرا ، ذلك لأنه لا يـمـر أن تدخل بيتك وتسد الباب خلفك (لتحتفل) وحدك . ان الاحتفال حـيـاة . ولا يمكن أن نعيش الحياة الا في حضور الآخرين ومعهم . وان مبدأ المشاركة هذا لا يمكن أن يتم الا بوجود مجموعة من الشروط الاساسية :

— ان يعبر الاحتفال المسرحي عن قضايا عامة وشاملة . وذلك حتى تكون المشاركة عامة وشاملة ايضا .

— ان نبني العلاقات : ممثل / جمهور ، جمهور / جمهور على أساس الحوار لان الحوار مشاركة وفي المشاركة تذوب الذات الفردية في الجماعة ، ولكن ، من غير أن تفنى فيها .
— ان لا نعرض ، لان في التحريض تمييز بين المحرض (بكسر لواء) وبين المحرض (بفتحها) .

— ان لا نعلم . لان التعليم يفترض وجود علاقة استاذية ، هذه العلاقة القائمة على التمييز بين المرسل والمتلقي ، الشيء الذي يجعل مبدأ المشاركة غائبا . فالتعليم لا يمكن أن يخلف غير الاستعراض النـارـسيـسي ، استعراض الذات العامة لمذكرها وعلمها انه اطلالة على الناس من فوق . ولذلك فإنه لا يمكن ان يعطينا في نهاية الامر سوى مسرح اخلاقي ، قائم على الامر النهي ولا شيء غير ذلك .

يقول فروتومسكي : واخيرا يكشف الممثل ما اسـمـيه (بشريك المتضامن) ذلك الكائن الخاص الذي يصنع كل شيء في مواجهة . مع الشخصيات الاخرى والذي يكشف لهم عن اعـمـق مشـاكـله وتـجـاربـه الشخصية . وهذا الكائن البشري ، او هذا الشريك المتضامن ، لا يمكن تعريفه ولكن في اللحظة التي يكشف فيها الممثل (شريكه المتضامن) يحدث الميلاد الجديد .. وهو اقوى ميلاد . انه التغير المرتني في سلوك الممثل .

ان الاداء العربي — وهو اداء بسيط — لا يمكن أن يقوم الا على هذه المقولة التالية (التمثيل هو ان لا تمثّل ، فاذا ما اشعرتني بأنك تمثّل عمليا ، فأنك حتـبـا لن تكون عـمـليا (أبدا) ان التلقائية والصدق والبساطة هي

الاسس الجوهرية للتعامل مع الشخصيات المسرحية . ولكن هذه الطقائبة سرعان ما تذوب وتختفي اذا عرف الممثل أنه أمام جمهور (متفرج) ذلك لانه ساعتها سيحول هذا الجمهور الى مجرد مرآة فقط ، مرآة يقرأ نسي صمتها وتصفيقاتها موهبته وأبداعه . وبهذا يستط في (التمثيل) لانه يخرج من دائرة الطقائبة الى دائرة التصنع ، ومن البساطة الى التكلف . أما عندما يكون الجمهور مشاركاً في الفعل المسرحي ، فان الشيء الذي يصبح أساسياً في ذلك الوقت هو الاحتفال ككل . الشيء الذي يجعل الممثل ينعم بوحدة الذات ، هذه الوحدة التي يفتتها الجمهور — في حالة التفرج — وذلك لانه يجعل من الممثل ذاتين : ذات تبدع ، وذات تراقب الابداع وتحاكمه وتقيمه . لهذا يمكن أن نقول للجمهور « رجاء لا تجعلوا الممثلين يمثلون » .

الاندماج التطهيري والاندماج التغييري :

« هل — يمكن عموماً التمتع بالن بدون الاندماج ؟ أو قل على اساس آخر غير الاندماج » هكذا تسأل بريشت وهو يبحث عن اساس تقني يكون بديلاً للاندماج ، وهو يأخذ الاندماج في مفهومه التطهيري كما ورد عند ارسطو . وإذا كان بريشت قد توصل الى اقامة اساس تقني مغاير — أسماه التفرج — فانه بالشبهة اليك لا يمكن التخلي عن الاندماج الا في مفهومه السلبي . ذلك لانه لا بد ان اثنين أو ثلاثة من القوافين من الاندماج :

— الاندماج التطهيري .

— والاندماج التغييري .

فالاول يقوم على نفي الممثل — كشخص له هويته المتميزة — كما يعمل على نفي الجمهور — كادراك حسي وعقلي لما حوله — فالجمهور يتعرض لحلم اصطناعي مكثف الشيء الذي ينقده وجوده وادوات الاتصال بالعلم الخارجي .

فالنرد في الجمهور يندمج في الممثل . والممثل يندمج في الشخصية الادبية ، وهي شخصية وهمية بالاساس . وبهذا ، اذا كان الممثل بعيداً عن الواقع بمرحلة واحدة ، فهو بعيد عنه بمرحلتين . وبهذا كان الممثل في هذا اللون من الاندماج هو ذلك الخادع المخدوع ، تخدمه الشخصية فتسلبه وعيه ، ولكنه في المقابل يخدع الجمهور بدوره ، وذلك بأن يسلبه وعيه . ويقوم هذا الاندماج على الاحساس وحده ، أي التعاطف — مع الشخصيات ، اما سلبياً أو ايجابياً ، فالشخصية تلبس ليعيش الممثل

و (المتفرج) بدلا عنها ، وتتعذب مكانها وتترج عوضا عنها ، الشيء الذي يعطي النفس في الآخر نوعا من الشعور والارتياح وهو ارتياح بروم ، لانه مجرد وهم فقط .

أما الاندماج التغييري فهو اندماج يسير في الاتجاه المعاكس ، ونمو ينطلق من الوهمي ليصل الى الواقعي ، ومن المعنوي لينتهي الى المعنوس . فالشخصية تندمج في الممثل ، والممثل في الجمهور ، وليس العكس ، فالجمهور هو بالاساس تجمع انساني حول قضية أو قضايا معينة . فالاندماج بهذا مجرد وسيلة فقط ، وسيلة نحو غاية معينة ، وليس غاية في حد ذاته . فالهم هو تشريح الواقع ، وذلك من أجل التنازل الى أغواره السحيقة والبعيدة وأن هذا التشريح لا يعتد التفسير الا كوسيلة للتغيير .

وإذا كان من الممكن في العلوم التجريبية أن يقف العالم منابدا — وذلك باعتبار أنه إنسان يقف في مواجهة المادة — فهل يمكن في العلوم الإنسانية أن يقف المبدع موقف الحياد كذلك ؟ اعتقد أن هذا غير ممكن أبداً، ذلك لانه لا يمكنك أن تغير الواقع إذا كنت تقف خارج الواقع ، وكنت تكتفي بدور النقي من بعيد . لهذا كان لا بد للمسرح العربي أن يلتزم الاندماج التغييري وذلك كبديل للاندماج التطهيري عند أرسطو ، والإبعاد المحمي عند بريخت . فالجمهور في الاندماج الأرسطي يحس ولا يفعل ، أما نسي الإبعاد البريختي فهو يفعل ولا يحس . ومن هنا فهو الواقع — كاعتكار مجردة — وليس كحياة عملية وممارسات يومية . فالتطهير تغيير يتم من الداخل — أي داخل الفرد . أما التغيير الذي يسمى اليه فهو تغيير شامل، ينطلق من الفرد كعالم داخلي لينتهي بالعالم الخارجي .

الاندماج المتصل والاندماج المتفصل :

فالاندماج التطهيري — كما رأينا — يقوم على أساس الغياب المتصل ، غياب الممثل والجمهور معا . وبهذا يصبح الوهمي أكثر حقيقة من الواقعي ، يصبح التمثيل واقعا آخر ، ففي حين أن الممثل في الاندماج التغييري ، هو من يستخدم الحلم ويوظفه لخدمة الواقعي والآني والحقيقي . فهو يملك الأحلام ولا يبتلكه الأحلام ، يوظف الوهم لأغراضه الحسية ، ولا يوظفه الوهم لحساب عوالمه الخيالية ، فهو يندمج حقا في الشخصية المسرحية ، ولكن على أساس مغاير ، أي أن يجعلها حاضرة عوض أن تجعلها غائبا ، وأن يعطيها الحياة من عنده عوض أن يأخذ الموت من عندها .

وأذاً كان الاندماج — في مفهومه التطهيري — يتم دائماً داخل خط مستقيم متصل ، فهو في الاندماج التغييري أنها يتم داخل خط منكسر ، خط يقوم على الانفصال عوض الاتصال ، فهنا صمود ونزول وفواصل متعددة فواصل تجسدها لحظات للتوقف عن الاندماج . فالممثل يلبس دوره وهو يعني جيداً حدود الدور — كأبداع أدبي وفني — وحدوه الخاصة باعتبار أنه شخص له واقعه الاجتماعي والسياسي والحضاري . ونعرف أن كل ما يلبس لا بد أن يخلع أيضاً ، يخلع أمام الجمهور حتى يتمكن من رؤية اللابس واللباس ، الممثل والدور الوجهة والقناع فتكسر خط الاندماج وتفتتبه شرط أساسي للحصول على تمثيل سليم ويمكن أن نحقق هذا النوع من الاندماج عن طريق الوسائل التالية :

١ — الفواصل . أي تدمير الزمن المسرحي وتفكيكه الى وحدات جزئية صغيرة ، نفس الشيء بالنسبة للشخصية حيث تصبح حالات متناثرة هنا وهناك ، عوض أن تبقى كتلة واحدة . فمن خلال الفجوات التي نحدثها في الزمن المسرحي ، يمكن أن يطل « الحاضر » وذلك مرة بعد أخرى ، كما أن فجوات الشخصية تعطي الفرصة للمثل من أجل أن يظهر . ويتم هذا التداخل من خلال مجموعة من الوسائل الفنية المختلفة .

٢ — أما أن يتدخل الممثل ليصحح أي خطأ سواء في الحوار أو الحركة .

٣ — وأما أن يتوقف الممثل لإعادة مشهد أو حوار .

٤ — أن يقف الممثل ليفكر — وسط الفعل — باسمه الحقيقي .

٥ — الاستطراد من أجل ادخال بعض القضايا المستجدة على الساحة الوطنية ، أو القومية أو العالمية .

٦ — ادخال تعليقات الجمهور في الاحتفال المسرحي ، والرد عليها بنكاء . وبهذا كان الممثل العربي مطالباً بأن يعتد على الذاكرة ، وفي نفس الوقت على حضور البديهة .

هذا الاندماج الواقعي هو مما يميز فنوننا الشعبية انه اندماج نسبي وليس اندماجاً كلياً كما هو الامر في المسرح الغربي .

— فني (الحلقة) يندمج الراوي في الدور ، كما أن الجمهور من جهته يندمج في الراوي . ولكن هذا الراوي يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى . وتتجسد هذه الفواصل من خلال مطالبته الجمهور بالصلاة علي النبي ، أو صب اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور في حوار أو ايقاف الاحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من عند المحسنين ، الشيء الذي

جعل هذا اللون من الاندماج قائما على الوعي بالواقع — تمكينا
محسوس — وبالحلقة كفن وكحكاية .. فالاندماج — ككتيش —
موجود هنا بين فواصل من الالتميل ، الشيء الذي يجعل التمثيل
يكون في خدمة الواقع ، وليس العكس . كما هو الشأن في الاصراع
التطهيري .

فالواصل هي لحظات للتأمل . لحظات تنفصل فيها عن الواقع كراه
أحسن . ولكن سرعان ما تعود اليه . فالاندماج مع الفواصل يجعلنا نأثنا
وموضوعا في نفس الوقت . ولكننا لن نكون بأية حال ذاتا تنتزع — لان
الموضوع هو نحن ، وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك السحرة
على تغييره . وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية ؟

هذا فقط مجرد مدخل للبحث النظري عن منهجية مغايرة في مسردان
الاداء المسرحي وهو مدخل ينطلق من خصوصيات أساسية في لراقع
العربي . ويبقى أن المستقبل كميل بأن يبلور هذه المنهجية وذلك حتى لا يظل
التمثيل غريبا ويعيدا ، عن مضمون ما يمثل ، كما هو حاصل حاليا ، حيث
تتداخل الأساليب والمناهج داخل الفرقة الواحدة ، وفي العمل المسرحي
الواحد مما يجعلنا نفق على خليط من التمثيل وخليط من المناهج وذلك بحون
وجود ضابط نظري معين .

ARCHIVE
«المسرح العربي كخطيط علمي»
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عندما نذكر المسرح فلا بد أيضا أن نذكر السياسة المسرحية أيضا ،
فلا شيء الآن أصبح يعيش خارج التخطيط والتصميم . وكلما كان التصميم
طويل المدى ، وكان قائما على أسس منهجية دقيقة ، كان ذلك أجسدي
وأثني . فإذا كانت الانظمة العربية تخطط للتعليم والصحة والفلاحة ، لماذا
لا تخطط للمسرح ؟ أن الثغرة ليست شيئا زائدا ، حتى يمكن أن نبتى في
الهامش . أن تغيير وجه الوطن العربي من الخارج ليس هو كل شيء وذلك
لان التغيير الحق ، لا بد أن يمس الانسان بالاساس ، أي أن يفوس فسي
عقليته ، وروحه ، وأن يعدل من نظرتة للوجود ككل . أن الثورة في المجال
الاقتصادي لا يمكن أن تنجح ما لم تواجها ثورة ثقافية ، تعمل على بناء
الانسان العربي الجديد ، ولما كان هذا الفن خطيرا ، لاعتماده على التواصل
المباشر ، وعلى اللغة الجسدية بالصوت والصورة ، فقد كان لا بد للانظمة
العربية من مراعاة ما يلي :

- ١ - أن تتخلى عن اعتبار المسرح أداة إعلامية اضافية ، لان الفن القائم بالاساس على الصدق وليس على اساس الالتزام والتوجيه . لقد أدرك المبدع العربي سن الرشد ومن حقه أن يعبر عن قضايا أمته بدون وصاية .
- ٢ - أن تدخل المسرح - كمادة دراسية في المدارس والثانويات والجامعات والمعامل والاوراش . وأن تعمل على تشجيع المسرح المدرسي والجامعي والعمالي ، سواء من خلال اقامة مهرجانات سنوية أو من خلال اقامة مباريات في التأليف المسرحي ، أو خلق مجلات مختصة لبثورة وعي مسرحي سليم .
- ٣ - انشاء أكاديميات لتدريس الفن المسرحي ، الشيء الذي يمكن أن يعطينا - مستقبلا - أطرا ذات كفاءات علمية صلبة ، مما يمكن من اعطاء الاعتبار لهذا الفن .
- ٤ - توعية الجمهور ، وذلك من خلال ما تملكه الدولة من وسائل الاعلام المختلفة وتتم هذه التوعية من خلال محاور اساسية :

- (أ) حماية الذوق السليم ، وذلك من خلال منع الاشرطة السينمائية الفاسدة ، والمسلسلات الفجة . وكل (ابداع) يمكن أن يفسد الذوق وأن يحوله عن أهدافه الحقيقية .
- (ب) تدمير الذوق الماضي المتحجر ، والنهوض بنا ليس لذاته ، وانما هو تدمير من أجل البناء ، أي البناء الآمن ، والأكثر صلابة وقدرة على البقاء . ويتم هذا التدمير من خلال الاعمال الاصلية ، والتي تحمل مناهيم صلبة وقوية ، يمكن أن تسحق المفاهيم الهشة .
- (ج) بناء الذوق المستقبلي ، ان البناء يعني تأسيس شيء للمستقبل يعني أن نبني اليوم لنسكن غدا . ان الذوق تربية . والتربية شيء له ارتباط بالزمن . وبهذا فان الذوق المستقبلي يمكن أن يوجد ، اذا نحن عملنا من الان لايجاهه . هذا النوع سيكون مسلحا بقدرة خارقة على التمييز . التمييز بين ما هو مسرح ، وبين ما ليس بمسرح على الاطلاق بين الابداع الحق ، وبين الابداع الفني . بين الابداعات الظرفية والابداعات الكونية ، بين الكوميديا الراقية ، بين الفكاهة الرخيصة ، بين التراجيديا - كتموير للشرط الانساني الحرج - والتراجيديا - كتملي رخيص لمواقف الجمهور .

٥ - الكف عن ترويج اشاعة اسمها « ازمة النص المسرحي » . وذلك لان النص اما انه موجود ، واما انه من الممكن أن يوجد . وفي كلتا الحالتين فان الامر يتطلب تهيء الشروط الاساسية لوجود هذا النص ونموه وتطوره .

ان النص المسرحي هو في جوهره اطلالة واعية ومسؤولة على الواقع ، اطلالة ترى وتلاحظ من أجل ان تنطق ، وقد يكون النطق ادانة وتعمية . الشيء الذي لا يرضي الجهاز السلطوي فيصبح النص غير مرغوب فيه ، وبالتالي يكون ممنوعا من المرور ومن الوصول الى الجمهور . ان هناك نصوصا مسرحية عديدة رهن الاعتقال . ولذلك - فنعوض أن نقول النص المسرحي - فان المصائب هو أن نقول (محنة النص المسرحي) انه من غير كتابة مسرحية ، منطلقة من ارادة حرة وواعية ومسؤولة فان قصاري ما يمكن أن نحصل عليه في ختام الامر هو مجموعة من التقارير الباردة والمواضيع المدرسية التي تكتب وفق الطلب ووفق حدود ضيقة مسطرة مسلفا .

٦ - انشاء مجلة أو مجلات مسرحية ، ويكون من مهامها نشر الدراسات والابحاث التي تتصل بعضها بالبحث النظري ، والبعض الاخر بالابحاث التطبيقية . ان المسرح العربي هو مسرح بلا نظرية ، تلك هي مشكلته الاساسية ان المسرح قد ظل لحد الان من اختصاص المسرحيين فقط ، وهذا خطأ لان المسرح وهو من شأمل وجامع لكثير من الفنون والعلوم والاداب لا بد أن يدخله التلازمة ، لاعطائه النظرية ، وعلماء النفس والموسيقيون والتشكيليون والمعماريون وعلماء اللغة والرياضيون . فعندما تتضافر كل الطاقات فانه ماعتها يمكن ان يولد المسرح المستقبلي . هذا المسرح الذي لا بد أن ترعاه الانظمة في الدول العربية - ولكن من غير توجيه والمنظمات القومية القطرية .

« عبد الكريم برشيد »

(١) دراسات في الواقعية - سرفي بيتروف - ت. د زهير بغداددي - مجلة « الاداب الاجنبية » السورية - ٣ - المجلد الاول - ص ٩٢ .

(٢) « مواقف أدبية » - ٦ - ص ٥ .

(٣) « الاسلام - والمسرح » - د. محمد عزيزة - ت. د. رفيع النصبان - كتاب الممثل - ص ٣٧ .

(٤) ان التعبير عن الواقع - من خلال متغيراته الخارجية - يتم بشكل احسن باللفظ المماجية . اما رصد روح الواقع - وتلك هي الوظيفة الحقيقية للمسرح - فلا يمكن ان يتم الا بلغة غنية ، لها ارتباط بالثلي قبل ان يكون لها اية علاقة بالنسبي .

(٥)

(٦)

(٧)

(٥) « فن الممثل » تأليف . كياريني واباريارو - ت. طه فوزي ، ١ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر - ص ٤ .

(٦) وقد لا يكون هذا عيباً ، اذا اخذنا بعين الاعتبار كون الصديقي ليس اكثر من مخرج مسرحي . اي انه رجل تقنيات ، وليس رجل نظريات . ومن هنا فان عمله كان بحاجة الى مواكبة نظرية ، وهذا ما حاوله الدكتور علي المراعي ، وان نظرياته تمد بحق اساسا مرجعيا للبحث في فن التمثيل العربي . اتي التعبير بالاشارة .

(٧) « نظرية المسرح الملحمي » تأليف . برتولد بريشت - ترجمة . د. جيل نصيف . منشورات وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة - ص ١٥١ - الدار البيضاء في ٨-١-١٩٧٩ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>





ARCHIVE

<http://Archivebeta.sakhr.net>

مراحل تطور الدعاية

لا شك ان السينما من اهم الفروع الثقافية واوسعها تأثيرا على جماهير الرأي العام العالمي وذلك في قدرتها على الانتشار وبساطتها في الاستيعاب ولصياغتها بأسلوب مشوق حيث يرفقه على المشاهد و يعطيه في نفس الوقت سرد احداث القصة في زمن اقل بكثير لو قارناه بقراءة كتاب ولهذا ففعلها مباشر بالنسبة الى الرسالة المرغوب ايصالها من اهداف الفيلم، وبما ان جذور الصهيونية العالمية كان

بمقام
الدكتور بوغالب بوريكي



ARCHIVE

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>



ساية الصهيونية في السينما العالمية

عميق المدى وقوي التسرب في جميع ميادين الثقافة. فقد عملت جاهداً على التسرب بمجرد اكتشاف السينما للسيطرة على هذه الاداة الاعلامية الهامة. فقد ادركت الصهيونية في العينة فورا امكانية تحقيق اهدافها، وبما أنها كسرت على أهبة الاستعداد ومتغلغلة في جميع الميادين الثقافية وخاصة سيطراً على الاجهزة الاقتصادية التي تمول الانتاج الثقافي وتتحكم فيه وتستطيع ان توجبه. فلهذه الاعتبارات وغيرها وجدت الصهيونية منذ البداية في صناعة كسينيا اكثر من أي قوة اخرى بأفكار واهداف واضحة استغللتها فورا ونفذتها في مشاريع سينمائية.

ان السيطرة الصهيونية على السينما لم تأت عفواً او كانت مقتصرة على جانب واحد من المراحل المتعددة في صناعة السينما، بل بالعكس نجدها قد توغلت اولا بالسيطرة على الرأسمال في الشركات السينمائية للانتاج ثم كذلك وطدت سيطرتها على كل شركات التوزيع العالمية لضمان رواج الافكار ثم العائدوا لمائدة الاقتصادية. ولم يكتفِ صهيونيين على هذا فقط بل صنعت كتابا للسيناريو ونحوها سينمائية ليك الأفكار اولا، ثم لضمان توزيع الافلام ومشاركة النجوم العالمين في تحقيق الاهداف الصهيونية (الغرضية من الافلام). فبقايات استراتيجية الصهيونية العالمية عميقة وبعيدة المدى، حيث لم تقتصر على انتاج الافلام الصهيونية البتة، بل لتتمكن من السيطرة على صناعة السينما، فاحتكرت جميع الافكار التي تطرح لانتاج الافلام بمختلف المواضيع لتضمن السيطرة الاقتصادية التامة على كل الانتاج السينمائي حتى لا تبقى ثغرات تتيح الفرص للغير للانتاج السينمائي الذي معناه فقدان السوق التجارية وبالذات إيجاد عثرات في طريقها عند الرغبة في الانتاج الصهيوني الموجه.

وسرعان ما بدأت الصهيونية تطبق استراتيجيتها بترجمة افكارها التي كانت قد برزت من خلال الكتابات في الأدب الصهيوني قبل اكتشاف السينما وبعدها فاصبح جهاز السينما اداة هامة لتنفيذ الدعاية الصهيونية واهدافها السياسية. ولهذا فاذا كان الادب الصهيوني قد شق الطريق كأدب مخاتل ومراوغ فأن صياغته سينمائيا قد اصبح جليا في اسلوبه الدعائي المقصود للاستهلاك الخارجي،

حيث غالبا يتلبس النزعة الانسانية ليكسب عطف الجمهور.

فمن خلال دراسة دقيقة للانتاج السينمائي العالمي فانه يمكن ملاحظة وحصر مراحل تطورات الدعاية الصهيونية منذ اكتشاف السينما الى الآن في المواضيع الآتية:

١ - ما قبل الاحتلال الصهيوني لفلسطين :

اذا كان الادب الصهيوني قد ركز امانيه في الارض الموعودة فاختلف القصص والروايات والمذكرات مستوحية من فلسطين وطبيعتها والحياة فيها ، كذلك استغلت السينما نقطة هامة لكسب عطف الناس وهو موضوع الاضطهاد ، الذي اعتبر ولا يزال يعتبر كموضوع رئيسي ومحبيب في الدعاية الصهيونية وذلك في النجاح الذي حققته في كسب مئات الملايين من جمهور السينما .

ان شخصية الشخصية في اغلب الافلام الصهيونية ، شخصية ذات صفات سلبية غير قادرة على المقاومة وتنتصف بالكر وكأنا قصدا تعجب في ذلك الاضطهاد للحصول على اهداف ولاخفاء حقيقة تصرفاتها داخل المجتمع الذي تعيش فيه متزعة الطبقة الرأسمالية المستغلة للجماهير الشعبية ، ولكن بالرغم من هذا فان قوة الرأسمال الصهيوني قد استطاعت ان تلعب دورها الرئيسي في توجيه الانتاج السينمائي العالمي لخدمة رغباتها .

فقد زيفت تاريخ التوراة واساطير الدين اليهودي مستعملة نجوم هوليوود لطرح مواضيع متكررة في افلام تمثل الحروب بين اليهود والمصريين القدماء والحروب مع الرومان مروية حسب كتاب الوصية القديم وذلك من اجل ترسيخ اسطورة ازلية العنصرية اليهودية وربطها بالحاضر المعاصر للتمييز بالعودة الى « الوطن الموعود » .

فكما قلنا ان الصهيونية ادركت اهمية السينما منذ اكتشافها فسيطرت عليها واستعملتها فوراً لخدمة اهدافها وفعلاً نجد سنة ١٨٩٩ - انتاج فيلم قصة « قضية دريفوس » بفرنسا للمخرج جورج ميليس وهو فيلم يتعرض لاضطهاد اليهود الاوروبيين ، وفيلم « الماعز تبحث عن الحشائش » الذي انتج عام ١٩٠٠ - وهو

يروي قصة عائلة يهودية تذهب الى الوطن الموعود فتتاضل لتسمع صوتها للعالم يري عدالة حقها ان تعيش حرة في فلسطين . ثم تلتها مباشرة افلام اخرى مثل « العبر » العاق » و « شمشون ودليلة » للمخرج فرديناند زيكما حيث اعادت انتاجها شركة باتي فرسينتس ١٩٠٨ و ١٩٠٨ ، وابتداء من سنة ١٩٠٩ انتجت الشركة الامريكية « فيتاجراف » الافلام الآتية : ابنة يافتاح ، سالومي ، قضاء سيلرته ، شاؤول ودادود ، واخيرا سنة ١٩١٠ فيلم « موسى » الذي اعيد انتاجه بشكل امم من الشركة الانجليزية « اي تي سي » التي يرأسها الصهيوني من اصل روسي مير لوكر يد ، ومؤسسة « راي » الايطالية سنة ١٩٧٥ . ثم انتجت شركة « ليني » الايطالية ، فيلم « المكابي » والشركة الفرنسية « باتي » فيلم « داود وجويث » و « يوسف على ارض مصر » انتاج الشركة الامريكية « تانهاوزر » ، وللمرة الثالثة اعيد انتاج فيلم « شمشون » وفي هذه المرة من انتاج شركة يونيفيرسال وتلتها افلام اخرى فامخرج يعقوب بشدوف ، فيلم « حياة اليهود في ارض الميعاد » سنة ١٩١٢ والمخرج دافيد عمر يغيت فيلم « جوديت من بولتيا » ثم الفيلم المصري « مولد امة » .. ونجد كذلك ضمن الارشيف السينمائي للانتاج لسنة ١٩١٩ فيلم يوحى بمحتمة ميلاد هو دلة اسرائيل والنوايا العدوانية للصهيونية فأختير للفيلم عنوان « اسرائيل » وهو باتي لتطبيق وعد اعلان بلفور سنة ١٩١٧ ، فالفيلم من اخراج اندريه انطوان بطولة لبيانتو وشالو.

وبمرور الاعوام وتقدم صناعة السينما نجد تصاعدا في الانتاج الصهيوني الموجه ، ففي سنة ١٩٢٣ وضعت الصهيونية في السوق فيلم « الوصايا العشر » اخراج فريد نيبيلو ثم فيلم « الفرقة اليهودية » الذي صور على ارض فلسطين سنة ١٩٢٢ من اخراج يعقوب بن دوف ، وفي سنة ١٩٢٦ اخراج فريد نيبيلو فيلم « بن حور » ، وبعد هذه الفترة تلتها سلسلة افلام اخراجها تاتان اكسلرود اهمها فيلم « اوود » سنة ١٩٣٢ ، وفي نفس السنة اخراج باروخ اجاداتي فيلما ناطقا بالعبرية اسمه « ها هي ارضك » .

وباقتراب موعد الاحتلال الصهيوني لفلسطين ازدادت الدعاية الصهيونية من خلال السينما انتشارا وكثر الانتاج السينمائي للتبرير والتمهيد لجرمة الاحتلال ، فصورت افلام على ارض فلسطين وازداد الانتاج بعد الحرب العالمية الثانية .

ان نتائج الحرب العالمية الثانية اعطت للدعاية الصهيونية مادة غزيرة استغلتها في افلام مباشرة بعد انتهاء الحرب لكسب عطف الرأي العام العالمي واقتناعه بضرورة قيام الدولة اليهودية على ارض فلسطين، فمن اهم هذه الافلام، فيلم «الوعد الكبير» اخراج يوسف ليبز وفيلم «بيت ابي» للمخرج هيربرت كليني، وهذا الاخير يروي قصة صبي يهودي انقذ من اعتقال النازيين و يبحث عن ابيه الذي لا يجده ولكن يجد عوضه وطنه الجديد «فلسطين»، ثم فيلم «الارض» اخراج هيلمر لرسيلز اداماه الذي يروي قصة شاب يهودي نجى من معسكر اعتقال النازية، وعاش امينا سعيدا في احدى المستعمرات اليهودية داخل فلسطين.

ان الافلام السينمائية التي انتجتها الدوائر الصهيونية منذ اكتشاف السينما الى موعد احتلال فلسطين سنة ١٩٤٨ قد اتبعت طريقة مدروسة في اسلوبها الدعائي حيث تعطي للدارس في وقتنا الحاضر بعد مشاهدتها تسلسلا تاريخيا في منتهى الدقة عن اساليب الدعاية الصهيونية وتوايها العدوانية. فحقيقة ان الصهيونية قد وجدت في السينما سلاحا قويا استعملته بجميع الوسائل لا يصال «الرسالة الاعلامية المرغوبة» الى العالم، فكانت السينما اداة فعالة وسريعة ادت خدمة كبيرة للصهيونية كان من الصعب تحديدها في الزمن المحدود والمفعول القوي بوسائل اخرى.

فدراسة الافلام الصهيونية التي انتجت قبل الاحتلال لفلسطين تعطينا نظرة كاملة عن الاسلوب الدعائي الذي استعمل فيها، فنجد ان السينما الصهيونية في البداية قد انطلقت من اهداف سايكولوجية واضحة للتأثير على شعور المشاهد واثارة الشفقة لديه على اليهودي المضطهد المسكين، كما نلاحظ في هذه الافلام استغلال العنصر الديني والتاريخ القديم، وذلك لهدف ترسيخ فكرة ارض الميعاد واقتناع العالم في اولوية الحق على ارض فلسطين، فنجد الصهيونية في حيك تلك الافلام قد استغلت جميع الوسائل الدعائية لتحقيق اهدافها فزفت التاريخ القديم مستعيرة اسماء يهودية خلقت ابطال سينمائيين تكون لهم علاقة التأثير على جمهور السينما الكبير ومنها بالذات ابلاغهم الرسالة المستهدفة واقتناعهم بها بدون شعور وذلك للحب والعلاقة التي تخلق بين الممثلين الذين يؤدون دورهم وبين الجمهور الذي يتتبع باهتمام الشريط و يعيش احداث القصة نفسانيا فيتأثر بها و يقتنع بحقيقتها دون

ان الصهيونية كانت قد ادركت منذ البداية مفعول السينما كأداة فعالة وناجحة حيث بساطة اغلبية جمهور السينما وصعوبة الرجوع لقراءة الكتب تجعله يتمتع بالمعلومات التي يطلعها من خلال شاشة السينما، ولهذا جاءت الافلام الصهيونية في الفترة الاولى مركزة على اقناع الناس بأن أرض فلسطين يهودية وعليه فيسب الرجوع والاستيلاء عليها لأن أمر الواقع حيث المنفى يحتم العودة الى الوطن الأم ، كما نلاحظ في انتاج الفترة الاولى من تلك الافلام كيف ان المخطط الصهيوني كان بعيد المدى ومدروسا من جميع جوانبه حيث تصاعد تطبيق بث الأفكار كان يأتي بسرعة الواحدة تلو الاخرى، فنلاحظ أن تلقين الدروس اليهودية «الصهيونية» ، من خلال الشريط السينمائي جاء بارعا وبدون اي مبالاة وباستراتيجية جهنمية، فنجد ان الصهيونية، قد صورت اول فيلم في فلسطين منذ سنة ١٩١٢ «حياة اليهود في ارض الميعاد» ، كما انها انتجت سنة ١٩٣٢ فيلم «ها هي ارضك» ناطق باللغة العبرية — هذه اللغة الميتة التي كان لا يفهمها ولا حتى اليهود — فالمخطط الصهيوني كان يركز اهمية اللغة في ترسيخ الافكار الداعية لوحدة الشعب اليهودي وقيومته . ولهذا فقد استغلت الصهيونية سيطرتها الرأسمالية على السينما لتفرض على الشعب اللغة العبرية العتيقة ، فنجدها تصبح اساما في الافلام السينمائية، فما من فيلم ولولم تكن له علاقة باليهود والا يجد له كاتب السيناريو او المخرج موضوعا لاغنية او رقصة او زواج او اصطلاح بالعبرية ، ان الغرض من استعمال العبرية كان يرمز منذ البداية الى ذلك الهدف المرغوب وهو تكوين الدولة اليهودية .

٢ — ما بعد تكوين الدولة الصهيونية :

اتجهت الدعاية الصهيونية من خلال السينما بعد احتلال فلسطين الى اسلوب يختلف عن المرحلة الدعائية التي سبقت الاحتلال ، فن افلام المنفى والفيتو والاضطهاد الى افلام التفوق وانتاج الدولة الصهيونية باللغة العبرية الصرف ،

ودعم الانتاج الصهيوني العالمي على صعيد الدول الغربية ، ولهذا فنجد الانتاج الموجه الى الداخل يؤكد على التفوق والامتياز العنصري اليهودي على العرب المتخلفين ، والانتاج الخارجي مصدر من فلسطين المحتلة بأسم «الدولة الاسرائيلية» وآخر تحت اشراف الصهيونية العالمية بجنسيات متعددة .

فهذا الانتاج السينمائي تركّز الدعاية فيه مرة اخرى على الاضطهاد واستعادة ذكريات الماضي ، والغرض من هذه الدعاية هو اثارة عواطف الغرب من انسانية وحضارة وتقدم وديمقراطية وعدالة اجتماعية وقوة عسكرية نتيجة التقدم التكنولوجي والعلمي لدولة اسرائيل امام تخلف العرب الحضاري والسياسي ولهذا فتوجد سينما موجهة الى اليهود تؤكد على قوة اسرائيل وشعبها المختار وتصوير العرب في دور التخلف والجن وسينما موجهة الى غير اليهود تبرز حتمية رجوع اليهود الى وطنهم المقدس ليكونوا واحة للتقدم في وسط غابة من التخلف والتوحش العربي ، فالانتاج السينمائي الصهيوني في هذه الفترة التاريخية الحاسمة التي تلت ضياع فلسطين يعتبر في منتهى الخطورة نتيجة الحملة الدعاوية القوية التي بثتها الصهيونية من خلال عشرات الاشرطة السينمائية ، فحماس الرأسمالية الصهيونية لاحتلال فلسطين جعلها تسخر اموالاً ضخمة لانتاج اكبر الافلام العالمية بمشاركة احسن نجوم السينما وباماليب سينمائية فنية رائعة سواء في بناء المشاهد والتصوير بالالوان الطبيعية لجذب ملايين المشاهدين .

<http://Archivebeta.Sakhi.org>

ففي ايطاليا انتجت شركة «لوكس» سنة ١٩٤٩ فيلم «صرخة الارض» للمخرج د. كلتي وفي نفس السنة أنتجت في فرنسا «دوشارم» شركة الفنانين المتحدين فيلم «منون» اخراج كلزو، كما انتجت في نفس الفترة افلام اخرى نجدها في ارشيف البلدان الغربية حتى تصل الى اكبر انتاج صهيوني بأمرىكا عام ١٩٥٦ «الوصايا العشر» الذي صور منه جانب كبير في مصر المخرج مسييل دي ميل ، وقد كلف في تلك الفترة ١٣٥٠٠٠٠ دولارا ، ولا يزال هذا الفيلم يعتبر احد اعمدة السينما من حيث الاهمية الانتاجية وذلك للنجاح التجاري الواسع الذي حققه ولا يزال يحقّقه حيث ان الشركة الامريكية من حين الى آخر تطرحه على السوق السينمائية للعرض ، ففي نفس الفترة كان قد صور المخرج هور هاوكس فيلم «ارض الفرعنة» . وبعد الوصايا العشر اخرج وليام وايلز فيلم ، «ابن

حيون» سنة ١٩٥٩ صوريه بايطاليا وتكلف ١٩٠٠٠٠٠٠ دولارا حتى سجل
الشركة المنتجة «مترو» ، ان تفتخر بالأشهار بالفيلم ، ان كلمات الشرطة
التي استخدمت في تصوير الفيلم كان بإمكانها ان تلف العالم من حوفي
نفس السنة اخرج كينغ فيدور فيلم « سليمان وملكة سبأ » ثم اخرج جيلسي
« المرعى والملك » ، « إيستر والملك » سنة ١٩٦٠ اخرج راول ولش .

وفيلم آخر انتجته الصهيونية عام ١٩٦٠ وحصل على نجاح تجاري كبير هو
« ايكسودوس » للمخرج اطوبرينغر ، والذي يروي احداث الهجرة والأهاب
والاحتلال الصهيوني لفلسطين ، فهذا الفيلم ارادت به الصهيونية العالمية ترويح
الاحتلال للارض العربية ويعتبر من الناحية الدعائية شرطا اشهار بالله صته
الصهيونية لجمهور السينا العالمي ليعبر عن خلاصة ما يسمى بالهجرة والعوة الى
ارض الميعاد ، فيسجل الفيلم تلك الفترة الحاسمة الاولى التي سبقت عملان
التقسيم ، فنشاهد مشات الصهاينة ينزحون الى فلسطين تحت رحمة تخطط
الاستعماري ، فالفيلم في محله الاشاري يعبر عن شيء آخر في نفس الوقت وهو
الاضطهاد والنصر ، كما جرت عادة اسلوب وسائل الاعلام الصهيوني ، ولكن في
فيلم « اكسودوس » تميزت بخصوصية ذات مفعول متاين كليهي من التأثير على المتاهد
وذلك للفترة الزمنية التي تجري فيها احداث القصة ، فرمالة الفيلم تمثل ولحظة
الاولى لوضع حجر التأسيس لدولة يهودية ، وهذا بالطبع يرسخ لدى المشاهد فكرة
العطف على « اسرائيل » . وما زال هذا الفيلم يطرح على السوق التجارية من
حين لآخر للعرض في دور السينا لتذكير الجيل الجديد الذي لم ير الفيلم باحداثه
وترسيخ نفس الاهداف الدعائية التي صور من اجلها .

النازية واليهود

فبعد هذه الافلام التاريخية والدينية التي انتجتها الصهيونية لترسيخ اهدافها
الدعائية (مستغلة مواضيع دينية ربطتها بالمسيحية حتى يجد الجمهور السينائي
الغربي عناصر تاريخية مألوفة لديه ولكنها موجهة ومصاغة باسلوب يجعل المشاهد
يعطف على « الشعب المختار » دون أن يشعر فيربط بالوصاف التي لها علاقة

والاحداث المعاصرة للشعب اليهودي) ثم جاء دور افلام ذنب النازية التي اعطت مادة غزيرة استغللتها الصهيونية لتحقيق اهدافها السياسية ، فحتى هذه الافلام حافظت على احساس الذنب الجماعي مع مراعاة وحشية وحمجية النازية فركزت على الاشياء المأساوية المؤلمة والدقيقة التي ارتكبتها العنف الفتلوي الذي ادى الى افناء ستة ملايين يهودي في معتقلات الابداء والاقران المحرقة . فانتج هذا النوع من الافلام ووزعت بشكل منتظم سنويا بمعدل فيلمين او ثلاثة ، فقد طرحوا دائما نفس المشكلة فجاء بأسلوب جعل هذه الافلام مركزة على الاحساس العادي للعنصر السامي الموجود لدى المسيحيين والنازيين وذلك لحلق لديهم عقدة الذنب بهدف ترسيخها في نفوس الجميع ، وهذه هي الافلام التي تعالج ما تسمى بالمشكل اليهودي والمانيا النازية : « الاستاذ مملوك » الذي اخرجه متكين وربورت - « الدكتور شابلين سنة ١٩٤٠ » - « الصليب السابع » من اخراج فريد زتمان سنة ١٩٤٤ - « زواج في الظل » للمخرج كورت متزنك - « صديق سيأتي هذه الليلة » عام ١٩٤٥ من اخراج ريموند برنارد - « قضية بلوم » عام ١٩٤٨ من اخراج اريك انجل - « يومية انا فرنك » عام ١٩٥٩ من اخراج جورج سفتنس - « كابو » عام ١٩٦٠ من اخراج جولييت كورفو - « ذهبي روما » عام ١٩٦١ من اخراج كارلو لوزالي - « لنذهب الى المدينة » من اخراج نلوز يزي عام ١٩٦٦ - « الحديقة » عام ١٩٧٠ من اخراج فيكتور يودي سيكا - « الاطفال يسألون لماذا ؟ » عام ١٩٧٢ من اخراج نلوز ينكين - « خط النهر » عام ١٩٧٥ من اخراج الدوسكفارد .

ففي فيلم « الاستاذ مملوك » يعالج مشكلة طرد المدرسين اليهود الالمان من الجامعات .

فأسلوب الفيلم وثائقي تاريخي عبارة عن محضر الاتهام ، ولكن فيلمي « الديكتاتور » و « الصليب السابع » اللذين خلقا ضجة اعلامية ضد النازيين كان لها الحظ في ايجاد توزيع عالمي . فالفيلمان يحتويان كذلك على عنصر صهيوني بعيد المدى في اسلوبه الدعائي ، حيث يدعو اليهود الى الوحدة والتمسك بالعودة الى ارض الاجداد . فكلا المخرجين شابلين وزغن يعبران في الفيلمين بوضوح عن معانيتهما من النازية ، فسواء « الديكتاتور » او « الصليب السابع » ،

يركزان على التحليل التاريخي للمعسكر اليهودي وبالتالي يرمزان الى اس فلسطين . فرسالة فيلم شابلين عميقة الهدف حيث ترسخ المفهوم الصهيوني لتجديد يسرر عودة الشعب المختار والمغلوب على اموره الى « ارض الميعاد » ، قصة اضحاح اليهودي الصغير ليست حوادث عارضة لشخصه الوحيد بل هي مصائب مشتركة لجميع جنس اليهود ، ففيلم « الديكتاتور » اذن أعلن وأكد مسبقا مأساة العمبر اليهودي الذي بالرغم من الافناء في المعتقلات استمر يعيش . بينما فيلم « الحلبة الطويلة » عام ١٩٤٩ للمخرج الفريد رادوك الذي يروي قصة عائلة يهودية في براغ عام ١٩٣٩ و يؤخذ عليه اعتلال في اسلوبه المبالغ الذي يعالج فيه متابعة اليهود ، حيث اشارة العنف بقساوة يؤثر على جمهور المشاهدين في السينما — فشاهده تحفظة تكسب عطف الناس .

فحتى فيلم « آخر المطاف » لنفس المخرج فاندل لوبياكوفسكا الذي صوره عام ١٩٤٧ هو تعبير في منتهى القساوة والحزن ، حيث يستغل العاطفة مثل مشهد وصول ركب الاطفال المساكين الى الافران ، فهذا الفيلم يعتبره النقد السينمائي « مثال الماكابي » لا يقل عنه دوامتيكية فيلم « ليلة وضباب » للمخرج البن رستيس الذي يجذب المشاهد ويرغمه على استمراء تلك المشاهد الحزينة التي تدبر في نهاية الفيلم عن الشغبلة اليهودي في الامتيازات في الحياة من اجل مستقبل نبي « ارض افلكل » . فالتركيز على مشاهد العنف وبشكل مبالغ هو احد لوسائل الحساسة التي استغلها الصهيونية في اسلوبها الدعائي ، ولم تقتصر عند هذا الحد بل في فيلم « كابو » هناك اجتهاد في ايجاد طريق جديد لطرح تبرير سلبية اليهود الذين لم يقاوموا النازية ، ففي البداية يظهر وكأنه نقد يوجه الى اليهود ، ولكن في الواقع الفيلم يعبرو ويرمز عن رد الفعل المتأخر ولكن في النهاية اصبح يتجلى في المقاومة اليهودية التي اكتسب بها الشعب اليهودي شخصيته وفي النهاية بفضل كفاحه حقق الاستقلال والحرية « باسترجاع فلسطين » ، ومع الاسف في نفس الاتجاه اسبق المخرج كارلو لزانبي في فيلم « ذهب روما » ، فبالرغم من ان لزانبي ليس يهوديا على خلاف بونتوكوربو وينتمي الى الحزب الشيوعي الايطالي فقد جر الى اعداد فيلم يخدم الدعاية الصهيونية ، بالرغم من ان موضوع الفيلم هو قصة

واقعية من حيث السرد التاريخي ولكنها مشبوهة في صياغتها السينمائية المليئة
بالتعابير الدعائية الصهيونية التي تسخر الدين اليهودي لتبليغها الى الجمهور.
فالفيلم الذي يروي كيف ان الجالية اليهودية في روما قد ارغها العقيد الالمانى
كابلر بأحضار خمسين كيلوجراما من الذهب في مدة ٢٤ ساعة مقابل حياة الجالية
التي وافقت على جمع الذهب ولكنها انتهت الى المنفى تموت في المعازل النازية ،
بينما الشاب دافيد الثائر الوحيد كان يدعو الى الكفاح المسلح ضد الالمان ولكنه
عندما يوجد وجهها لوجه امام العدو سوف لا يستطيع ان يتصرف دون تصفية
الحساب مع تربيته وعالمه . فتدواته اولا ثم ازمته عند اطلاق الرصاص على
الجندي الالمانى . فبالرغم من ان المخرج كان يريد ان ينتقد يهود الفيتو ورؤسائه
بانهم لم يملكوا القوة لحمل السلاح لمقاومة العنف النازي ، فانه يقع في فخ مخطط
الدعاية الصهيونية اولا باستعمال المبدع واساليب الحوار الديني في ثوران دافيد
وغيره من مثلي الفيلم لخدمة الهدف المرغوب وهي « ارض الميعاد » الذي اصبح
فيها اليهود غير سلبين بل ايجابيين بعضهم الوحشي في حق الشعب العربي
الفلسطيني .

فوجود هذا النوع من السينما الذي يحث اليهود على الثورة مبررا لاستعمال
العنف ليس هذه المرة ضد النازية التي اضطهدت العصر اليهودي وشعوب اخرى ،
بل لطرد شعب من ارضه ، فبعد حوالي عشرين سنة من اخراج الفيلم من قبل
كارلو لزانى فيدرك اليوم الفخ الذي وقع فيه حيث لم يأخذ بعين الاعتبار موضوع
الشعب العربي الفلسطيني وهو شخصا كمتقدمي تناسي الموضوع ولكنه يعترف
الان بذلك الخطأ حيث قال في حديث معه بأنه خلال اعداد فيلمه ادرك ان الكثير
من اليهود وعلى رأسهم رئيس الجالية اليهودية في روما كانوا فاشيستين و يتعاونون
مع النظام الفاشي وانه اليوم حان الوقت لطرح مواضيع سينمائية عن اضطهاد
الشعب الفلسطيني وطرده من ارضه واعطائه حقه اللازم من السينما التي بالغت في
طرح القضايا اليهودية بشكلها المشوه .

ففي « لنذهب الى المدينة » ، الذي تمثل فيه جيرالدين شابلى يركز على
الجانب العاطفي لكسب الجمهور ، فيضرب على اوتار حساسية الناس ، مستعملا
اساليب مايكولوجية في صياغة وحبك رواية الفيلم التي تركز على اضطهاد

الشعب اليهودي بالعنصر المسكين الضعيف الذي لا يستطيع الدفاع عن النفس وطبيعته المسالة ، فهذه الدعاية العميقة التي تستهدف خلق وسواس الذنب لدى الأوروبي الذي كان له الذنب في خلق مآسي الحرب العالمية الثانية في مظاهرة اليهود وذلك لكسب الغرب ودعمهم لتوطيد حكمهم الارهابي بـ فلسطين .

فما من موضوع ولا من مخرج ولا من ممثل ذو اهمية الا ، استغله الدائرة الصهيونية في كل زمان ومكان ، حتى فيتور يودي سيكا قد اخرج فلسفه « الحديقة » ليروي قصة اضطهاد اليهود في مدينة فراي الايطالية ، ولكنه اجاعته باسلوب ليرمز للقضية على مستوى عالمي ، فالفيلم الذي اخذ من رواية الكاتب اليهودي الايطالي المشهور جورجوبصاني وحول الى فيلم بايعاز من الناصي السويسري الصهيوني اركو كون الذي يعمل في السينما كمحامي ووكيل ، وبالذات يملك العديد من الافلام خاصة التي تعمل في نطاق الاعلام الصهيوني ، فقد لعب دورا رئيسيا في انتاج فيلم « الحديقة » وفي تمويله ، فالحديقة تعرض الى حكاية عائلة « فيسي كيتيني » وهي من العائلات اليهودية النبيلة في إيطاليا والتي فتحت حديثها الى ابناء اليهود المطرودين من الاماكن العامة لتطبيق لقانون العنصري ضد الاميين ، فتكون هذه فرصة لابناء العائلة لتوثيق العلاقة مع شباب جنسهم ، ولاعادة ذكر تلك القصة . ومن هنا يأتي تصاعد في اضطهاد اليهود .

منهم بالزواج من غير جنسهم ومنع ابنائهم من التعليم في المدارس العمومية . . فهذا الفيلم الذي يسيطر عليه جورجوازي يقصد منه ايمان الشباب الذي يبعه الحب والتضامن والعقيدة الدينية ، فن خلال الاعياد اليهودية والصلاة والذكر ، تتجلى فكرة الدولة الصهيونية وارادة فرض لغتها كشيء حديث للطرف المعاصر المقترن بالوطن الام والذي كان الحل الطبيعي بعد الاضطهاد المبرر الطويل ، في فيلم « الحديقة » يتميز عن غيره من الافلام الدعائية الصهيونية بصياغة الاسلوب السينمائي المرن الطلق والحديث الذي يعرض للجمهور مواضيع مألوفة لديه ولكن بصياغة جديدة ، وذلك لعقريه المخرج وقدرته على الابداع ، فبجاء هذا الفيلم في قالب فني ذو صبغة سايكوجية شفافه في تعابيره الرومنتيكية والعاطفية التي تخلق جوا يتحسس فيه الانسان بأساة اليهود التي يهدف من اجلها الفيلم الى ترسيخ فكرة الشعب اليهودي المضطهد الذي يبرر عودته الى ارض فلسطين .

اذا كانت الصهيونية العالمية واجهزتها القوية المسيطرة على صناعة السينما قد ركزت في البداية دعائها على مواضيع تاريخية ودينية ملفقة واقناع العالم بعظمة الشعب اليهودي وحقه الطبيعي في ارض فلسطين ، ثم افلام الاضطهاد للضغط على الغربيين بالذنب الذي ارتكبه في حق اليهود ، فان السينما الاسرائيلية بعد احتلال فلسطين العربية ، اصبحت تفتخر بالانتصار واكتسبت صبغة عسكرية نازية في اسلوبها الدعائي وذلك لاطهار شجاعة الاسرائيليين وذكائهم وتقديمهم التكنولوجي ، فقد ادركت دولة اسرائيل اهمية السينما منذ اللحظة الاولى من احتلال فلسطين ، فأسست قسمين للانتاج السينمائي تابعين مباشرة لرئيس الوزراء : قسم الاشرطة ، الذي ينتج الافلام التسجيلية وجريدة سينمائية ناطقة بعدة لغات ، ثم وحدة للشريط التسجيلي تقوم بجمع ونشر هذا النوع من الافلام في الخارج عن طريق المكاتب والسفارات الاسرائيلية ، وقد ادى هذا القسم دورا هاما في نشر الدعاية الاسرائيلية في العالم سواء بتنظيم مهرجانات للفيلم الاسرائيلي او في عروض خاصة ، ثم كذلك من الاستغلال هذه المادة وغيرها في اي مناسبة لعرضها بواسطة الجرائد السينمائية الاوروبية او أجهزة التلفاز يوانات الغربية لتبليغ مختلف المواضيع الدعائية والتأثير بها على جماهير المشاهدين وللعطف على « الدولة الاسرائيلية » من خلال الافلام التي تتعرض الى التقدم الاسرائيلي وثانيا لاطهار التخلف العربي ، وقد وجدت الدعاية الاسرائيلية ارضا خصبة في البلدان الغربية وذلك لدعم اليهود الصهاينة في الخارج وسيطرتهم على رأسمال الشركات السينمائية حيث استخدموا ممثلات صهيونيات في افلام عالمية لتجعل منهن نجومات مثل داليا ليفي وحيا حراريت . ولم تقتصر الصهيونية على هذا الحد ، بل مولت الكثير من الافلام الاسرائيلية لدعم ما سمته « السينما الناشئة الاسرائيلية » ، مثل فيلم « الخروج » و « جوديت » ، واستعملت الصهيونية كذلك الشركات الاوروبية في انتاج افلام اوروبية بمخرجين ومؤلفين وممثلين وفنيين اوروبيين . وتحمل الجنسية الاسرائيلية وتشارك في مهرجانات سينمائية دولية مثل فيلم « التل ٢٤ لا يجيب » .

بعد حرب حزيران عام ١٩٦٧ ونتائج التوسع الصهيوني باحتلال ما تبقى من فلسطين والسيطرة على اجزاء من الارض العربية في كل من سوريا ومصر أصبحت الدعاية الصهيونية في السينما نشطة متسمة بالعنصرية والفخر، فتطورت الى حد كبير واصبحت الادارة « الاسرائيلية » تعرض على الشركات السينمائية لتصوير الافلام في فلسطين المحتلة وسيناء، وتفتخر بطبيعة الارض التي توفر للسينما جوارها بالإضافة الى المساعدات المجانية كضيافة الفرق السينمائية ووضعت بعض الاشارة للجيش والممثلين والكومبارس والمعدات الفنية الخ. كما حدث في فيلم « موسى » الذي انتجته شركة « اي.تي.سي » الانجليزية ومؤسسة الراي وهي التلفزيون الايطالي عام ١٩٧٥، حيث صور جانب كبير منه في سيناء وفلسطين المحتلة وقد قدمت السلطات الصهيونية مساعدات مالية على شكل خدمات ممدد بحوالي مليون دولار امريكي. فهذا الفيلم الذي يرجع ليطرق الى قصة موسى التي استعملتها الصهيونية في السينما من قبل، جاء بأسلوب دعائي علني لدولة اسرائيل الصهيونية، فلفتة تتحدث بأسلوب دعائي معاصر، فكلمة اليهود والشعب اليهودي وارض فلسطين أصبحت في هذا الفيلم «اسرائيل» و« شعب اسرائيل » و« ارض اسرائيل » بل وحتى الذكر العيني، تحول في الفيلم الى اغاني اسرائيلية حديثة، ففيلم «موسى» واعطائها صبغة الحاضر قد جعل الفيلم وبمساعدة الصهيونية العالمية ان يعرض في تلفزيونات اوروبا وامريكا على سبع حلقات وفي قاعات السينما بحجم ٣٥ ملليمترا وطوله ساعتين وربع، فالفيلم الذي تكلف عشرة ملايين من الدولارات تقريبا دفعت فيه مسبقا شركة جنرال موتورز الامريكية خمسة ملايين دولار مقابل الاشهار لهذه الشركة اثناء عرض الفيلم في التلفزيون الامريكي فقط. فطبعا هذا التشجيع من طرف جنرال موتورز لم يأت عفوا بل كان من ايعاز الصهاينة الذين كان يهمهم انتاج الفيلم وبالذات عرضه على جماهير السينما والتلفزيون وترسيخ التفكير الجديد للدولة الصهيونية في اذهنان هؤلاء الجماهير.

ان الدعاية الصهيونية قد استغلت ايضا وبكل اسف بعض البلدان العربية في تصوير بعض الافلام المسممة بالافكار المعادية للقضية العربية : فطبعا بعد تصوير فيلم « الوصايا العشر »، نجد عدة افلام قد صورت في اقطار عربية تسيء اليها

بشты الطرق .. ففيلم « الاطفال يسألون لماذا؟؟ » الذي صور بتونس والذي يرمز بشكل واضح الى الجو السياسي الذي كان يعم الوطن العربي ابان حرب حزيران . فالفيلم قد استعمل في اسلوبه الدعاوي طفلة اسرائيلية وطفل عربي يستغل اولا موضوع الدعاية الصهيونية القائلة بطاردة العرب لليهود ، فأبطال الرواية يعيشون هذا الجو فيعكس خطر ما يدعون « بالارهاب العربي » « ارهاب العرب للصهيانية » الذي يخيم على العالم حيث المنشآت وحياة الابرياء في خطر ، ثم رسالة الفيلم تريد ان تعبر اولا عن الفروق العنصرية الاحتمية بين الاسرائيليين والعرب ، ثم ثانيا الحب الذي تربى بين الطفلة الاسرائيلية والطفل العربي هو حب برئ بعيد عن فكر الكبار ، ولهذا فالاطفال يسألون لماذا هذه الحروب فيجب التأخي ، فالدعاية الصهيونية بعدما ركزت في البداية على « ارض الميعاد » ، والاضطهاد ومعتقلات النازية وعن تكوين الدولة الاسرائيلية ، عملت في هذا الفيلم على تناسي حق الشعب العربي الفلسطيني والعمل على تركيز مفهوم وجود « اسرائيل » وماذا الحرب في عالم يجب التعايش فيه بين عرب واسرائيليين ؟ ومن هنا تتفرع وتتوزع اساليب الدعاية الصهيونية مستغلة اية مناسبة للتعبير عن قوتها ووجودها العسكري ، ففيلم « الليلة الطويلة » لجنيتي هو اسلوب آخر من الحرب في حرب الدعاية الصهيونية ضد العرب ، فمن جهة يعبر الفيلم عن الارهاب العربي ضد الابرياء ، وبالذات ما يعبره بالفلسطينيين على الطائرات الميئة بالركاب الابرياء ، ثم من جهة اخرى يظهر الفيلم قوة اسرائيل وذكائها في الضرب على ايدي الارهابيين العرب حتى في ابعد المسافات لحماية المسافرين .

ولكن بالرغم من هذه المواضيع الجديدة التي تطرحها الدعاية الصهيونية على السينا العالمية وبالرغم من ان المواضيع الكلاسيكية قد انتجت فيها عشرات الافلام فلم تعدل او تمل في اعادة طرح نفس المواضيع ونشرها بنجاح ما دام ان المجال امامها خصب والجوفارغ لعدم وجود سينما عربية مقتدرة لمنافسة وتكذيب الدعاية الصهيونية المغرضة . فانتاج فيلم « اولوكاوست » وعرضه بتلفزيونات ستة وثلاثين دولة في العالم خير دليل على تمكن الصهيونية بسلح السينا ، فالفيلم يعود ليحكي قصة مطاردة اليهود من قبل النازية ، وكيف ان ستة ملايين يهودي لقوا حتفهم .

فالفيلم يروي قصة عائلتين واحدة يهودية والاخرى المانية ومن خلالها يتضح العنف وكذلك سلبية اليهود وما قدموه من ضحايا ولكن في امل الحياة والعودة الى « فلسطين » ، ان شرط « اولوكاوست » بالرغم من انه يروي قصة عاش ابطلها خلال الحرب العالمية الثانية ، فانه من خلال الصورة والحوار يعكس من خلال الممثلين اليهود رموز وامال الدولة الاسرائيلية بأسلوب حديث ودعائي معاصر ، فالفيلم الذي يروي سلبية وتضحية « الشعب اليهودي المسكين » ، فنجد بلل الفيلم الشاب اليهودي رودي الذي لم يقاوم النازية يصل الى فلسطين ليتحول ويصبح مقاتلا ويستعمل نفس اساليب العنف النازي في حق الشعب الفلسطيني ، فالفيلم يبرز هذا العدوان الصهيوني في فلسطين بالظلم والسلبية التي عاشها اليهود من قبل وانه جاء الآوان بعد الحرب العالمية الثانية للانتفاضة ، ولكن هذه على حساب شعب برى .

فالدعاية الصهيونية في السينما العالمية متسللة بشكل عميق ، والدوائر الصهيونية لا تترك اي فرصة عالمية لتثبيت وجودها ، فما من مهرجان دولي الا وفيه فلام وصحفيون ومكاتب اعلامية للرفعة على ذلك الوجود ، ففي مهرجان « كن » الاخير حضرت « اسرائيل » بعدة افلام وكان نشاط المكتب الاعلامي الاسرائيلي فعال في الاتصالات مع المخرجين والمنتجين والموزعين سواء بالتعريف بالافلام التي انتجتها الدولة الصهيونية او لعرض المساعدات المادية والفنية التي تقدمها للافلام التي يرغب تصويرها في فلسطين المحتلة . فيوميا وعند كل صباح وفي جميع فنادق الوفود كان ، كانت تضع كتيبات ودعايات تحت ابواب حجر النوم حتى بمجرد ما يستيقظ الرجل السينمائي يقرأ ما هيء اليه و يعلم عن السينما الصهيونية . وبغندق كارلتون حيث يعتبر مقرا للسينا الامريكية ، كان يوجد مكتب نسخم لسينا دولة الصهاينة لتقديم جميع المعلومات للسينمائيين الذين يرغبون في التصوير في فلسطين المحتلة . ثم بالذات التعريف بالمخرجين والفنانين الذين اختلقتهم الصهيونية من لا شيء كالمخرج مناخم جولان وغيره ممن ليس لديهم اي ابداع سينمائي ، ولكن من خلال سيطرة الصهيونية في شركات الانتاج والتوزيع ... يفرضون انفسهم على السينما العالمية حتى عندما لا يكون للفيلم اي مفهوم فني مثل

فيلم جولان نفسه الذي يوجد حاليا في الاسواق الاوروبية وهو « عراف لوبلين » ...

بعد هذا العرض البسيط لنشاط الصهيونية واساليبها الدعائية في اهم سلاح اعلامي كالسينما فيجب الانخذ بعين الاعتبار لبعض المقترحات التي يمكن استنتاجها على ضوء التجربة الصهيونية نفسها وبمواجهة الدعاية الصهيونية التي تؤثر على وحدة الوطن العربي واستقلاله وعودة شعبه الفلسطيني الى ارضه المغتصبة .

فالاقترح يتجلى في ضرب المخطط الصهيوني في السينما من القاعدة وذلك في تكوين شركات سينمائية برأسمال عربي في البلدان السينمائية واستعمال الرأسمال العربي الموجود في المصارف الخارجية سواء في الانتاج او التوزيع السينمائي .. فالتحرك الاول يجب أن يبدأ بتمويل الافلام التجارية والتي لا علاقة لها بالقضايا العربية ، وذلك لكسب الثقة والسيطرة التدريجية على شركات الانتاج والتوزيع ، لان البداية باقتراح افلام عربية سيخلق نوع من الفرار والتخوف ، فيجب استعمال نفس الاساليب التي اتبعتها الصهيونية للسيطرة على السينما ، من خلال عملية التعود ، فعندما يكون الرأسمال العربي قد تدخل في عدة انتاجات تجارية عظيمة واصبح له الكلمة العليا ان ذلك يمكن فرض على المخرجين والموزعين اي انتاج عربي ملتزم ، فاجرام الرأسمال العربي موجود في المصارف الدولية ، فان عملية الانتاج السينمائي تبقى بسيطة ، لانها في الواقع عبارة عن ضمانات مصرفية تقدمها الجهة المنتجة الى شركات التوزيع التي تدفع جزءا كبيرا من نفقات الفيلم مسبقا ، ولهذا فيكفي ان تكون الشركة او الشركات العربية حائزة على مبلغ في حدود الخمسين مليون دولار لتسيطر على الانتاج السينمائي العالمي .

ولهذا ، فالذي نتوخاه من هذا اللقاء هو ان تبتثق افكار ومشاريع للتوصل الى تطبيق خطة ايجابية تستفيد منها الامة العربية في نضالها ضد الصهيونية والامبريالية والاستعمار ، وبالذات السينما العربية من اجل مجتمع متحرر افضل .

* *



أساليب التصديغ الممكنة للسينما الصحفية

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
بقلم: جاد الحلاج

مقدمة :

يبدو انه من الضروري لدى البدء في انشاء بحث ما عن السينما ان يتطرق الكاتب الى أهمية هذا الفن ودوره وامكانياته ومدى فعله وناعيته في الحياة المعاصرة . والسبب يعود الى كون السينما غير الادب الروائي أو الشعر أو المسرح فهي فن جديد يحتاج الى مدة طويلة لتأكيد شخصيته

وتكوين منطلقات البحث فيه من داخله . ولعل الوعي المستجد في معظم
الاتظار العربية لاهمية السينما يؤكد كونها في طريق التقدم بسرعة توازي
سرعة التطور التقني . وفي أي بلد يتمتع بتسدر مقبول من المسؤولية
السياسية والاجتماعية نرى اليوم أن حصة السينما من الاهتمام تتعاظم
يوما بعد يوم ، بل هناك سباق بين بلدان كثيرة مثل إيطاليا وفرنسا
والولايات المتحدة الامريكية ، ليست أسبابه دائما صناعية وتسويقية ، لان
الفن الحديث الذي يصور مبلغ التقدم في العالم اليوم يدعى ببساطة :
السينما . وكما كانت الفنون التشكيلية في عصر النهضة الاوروبية هي
السفرة الراقية التي تعكس مدى تطور العقل والعبرة في هذا البلد أو
ذاك ، هكذا هي السينما اليوم . وهذه الحقيقة لا شك أنها توظف غينا ،
على الصعيد العربي ، الرغبة المطلوبة للاسراع في تكوين نواة صحيحة
الاساس ، واضحة الاهداف من أجل سينما عربية تمثل أفكارنا وإنساننا
على أفضل وجه .

الا أن الحويلة الاثنية للسينما العربية لا تشارف الوعد بمثل ذلك
الامل . ويجب أن نعترف لانفسنا قبل أي شيء آخر بأننا اخفطنا على
الصعيد السينمائي في مقارعة اسرائيل . والسينما الصهيونية هي أوسع
اطارا بكثير من الصناعة السينمائية التي يجري انتاجها داخل الوطن
المحتل ، ان لناحية الاستهلاك المحلي وأن لناحية التصدير . انها سينما
مترسخة الاصول ماديا ومعنويا في الصناعة السينمائية الامريكية
والاوروبية . واسرائيل لا تهتم ، بل لا تخطط ، بتطوير علاقاتها باليهود
العالمين في الحقول السينمائية خارجها ويجمع عدد هائل من الانتصار غير
اليهود . ومع الاسف الشديد اخفقت المقاومة العربية ، خاصة خلال
السنوات العشر الاخيرة ، في الحد من انتشار ذلك النفوذ .

وما يجدر اثباته هنا أن السينما الصهيونية سلاح متطور في يد
اسرائيل وأهمية حصولنا عليه ليست بالضرورة مرتبطة بشكل حصري في
معركتنا معها ، بل أن التوصل الى تكوين صناعة سينمائية عربية ذات
شخصية مستقلة وقوية يعتبر جزءا لا يتجزأ من مسؤوليات العالمين في
الكوادر الثقافية والفنية ، خدمة لاهداف النور والتطور ودم الهوة
القائمة بين التراث وبين الواقع . ولا ينبغي السقوط مطلقا في الوهم الذي
يُصور لنا أننا في رهان مع الوقت ضد السينما الاسرائيلية ، فنقدم على
ارتكاب هفوة الاكثار من الانتاج دون التركيز على نوعيته وذلك لان الفارق
بين السلاح العسكري والسلاح الثقافي ، ان الاول يخضع لعنصر الزمن
والثاني يتجاوزه . وأن فيلمنا عربيا واحدا يستطيع على سبيل المثال

لا الحصر ، أن يصور حرب فلسطين وتاريخ نضالها ، في أكانته الأثر بعد عشر سنوات أن يثقب قطاعات ضخمة من الرأي العام العربي وقاعات طائفا ساهمت السينما الصهيونية في ترسيخها . ومن جهة أخرى فإن الفيلم نفسه يستطيع أن يوجد الصورة التاريخية لحرب فلسطين في أذهان الجماهير العربية خادما بذلك الروح القومية في الوطن كله . من هنا أن العمل على تطوير الطاقات السينمائية في العالم العربي يجب أن يتمتع بأفضلية محسوسة من جانب المسؤولين .

ويلعب الاطلاع على واقع السينما الصهيونية دورا شديدا الأهمية في هذا المجال : أولا لأنها ، موضوعيا ، سينما نجحت في بلوغ الجمهور السينمائي العالمي العريض ، وهذا يعني أن أساليبها واستراتيجيتها جديرة بالمعرفة ، وثانيا لأنها تساهم في تحطيم صورتنا وتشويه شخصيتنا كدولة العالم ، وكما لا يتمكن الجندي من اقتحام موقع واحتلاله دون أن يدرس خريطته مسبقا ويطلع على ظروفه المفصلة ، نحن لا نستطيع التغلب على السلاح السينمائي الصهيوني إلا إذا فهمناه واستوعبناه تماما .

هدف البحث :

أن الهدف من هذا البحث هو الوصول إلى اقتراحات في ظل الفروع العربية المرحلية ، تقوم تكوين صناعة سينمائية عربية ناجحة ، في أكانتها أن تصحح معالم الشخصية العربية وتدفع المنطق الصهيوني ، وأن تكون أيضا مصدر تثقيف وأعلام وترفيه .

المفهوم السياسي للسينما الصهيونية :

إذا استطعنا استيعاب المفهوم السياسي للسينما الصهيونية نتمكن من تكوين فكرة ثابتة عن الطائفة المعنوية التي حصلت عليها إسرائيل من وراء ترويض أفكارها وتشكيل الصورة التي تريدها لنفسها في ذهن العالم . وما يهمنا لذلك ليس العودة إلى أسباب الوجود الصهيوني الكثيف في بوادين السينما المعاصرة ، وهي متشعبة ومعقدة ، تحيد بنا عن هدف البحث ، بل نهمنا معرفة المفهوم المباشر للسينما الصهيونية . وتكن نتيجة ذلك في مدى مناصرة شرائح واسعة من الناس ، في الغرب خاصة ، للمسالمة الصهيونية فقد استعملت إسرائيل لذلك العناصر الدرامية ، والسيكولوجية والتاريخية والدينية والجمالية . ووظفت التصرفات النازية لحسبها

الخاص ، جاعلة من قصة الستة ملايين يهودي مذبحه التاريخ المعاصر الوحيدة وضحية ذلك التاريخ التي لا تغتفر . هكذا تمكنت السينما الصهيونية من المساهمة الى حد كبير في تدعيم المقولات والمبادئ والدعاية الاسرائيلية . وكانت النتيجة ان المواقف السياسية السلبية التي تتخذها دول العالم الغربي تجاه القضية الفلسطينية مدعومة بقناعات شعبية ساهمت في ترسيخها الدعاية الصهيونية وخاصة في حقل السينما والتلفزيون . ازاء هذا المنعول ، هذه المحصلة المؤسفة ، يفترض أن تقترب أكثر من تفاصيل الاشكال المختلفة للسينما الصهيونية .

السينما الاسرائيلية المحلية :

تنقسم السينما الاسرائيلية كصناعة ومصدر اقتصادي واعلامي واسع النطاق الى قسمين اساسيين : السينما الاسرائيلية الناطقة باللغة العبرية التي لا تتمتع برصيد كبير على الصعيد العالمي بل تغذي السوق المحلية ويمل بعضا اسرائيل في المهرجانات الدولية . ولا يتعدى مبلغ انتاج فيلم من هذه الفئة أكثر من أربعة ملايين ليرة اسرائيلية ومعظمها يعالج الحروب ، الانتصارات ، المشاكل الاجتماعية ، الاثارة التجارية والعنف . اضافة الى عدد ضئيل جدا من الافلام الفنية التي قلما تساهم المؤسسات الرسمية في تمويلها ، وتقوم السينما الاسرائيلية المحلية الناطقة باللغة العبرية بتحضير المائدة المناسبة لاستضافة الرساميل العالمية ، من هوليوود وغيرها . وهنا التقسم الثاني من السينما الاسرائيلية حيث اشتركت الدولة في تجهيز عدد من الاستديوهات الحديثة (ستوديوهات هرزليا) ذات الاسعار المناسبة جدا بالنسبة الى التكاليف الباهظة المستمرة في الدول المنظمة والمنضبطة على صعيدي الضرائب وقوانين النقابات . وهكذا فان التكاليف التي تدفعها الدولة أو الشركات لتمويل افلام اسرائيلية محلية تجنيها من السينما الوافدة ، اضافة الى الارباح المادية الفائضة من جهة ، والدعاية التي تحصل عليها اسرائيل من جهة اخرى . وهذا النموذج من العمل السينمائي ترعاه الدولة الاسرائيلية في حرص شديد وتتقصد دائما استمالة الشركات الكبيرة والصغيرة ، الناشئة والعريقة ، للتصوير واستخدام الاجهزة والممثلين والامكانيات الطبيعية الاسرائيلية . فاذا كانت السينما المحلية الناطقة بالعبرية غير قادرة بطاقتها الفنية الحالية ، على استقطاب الجمهور العالمي الواسع لا يعني هذا ان الامكانيات التقنية والفنية والطبيعية تبقى خارج نطاق الاستعمال . وما لا شك فيه أن الاختلاط بالكوادر السينمائية المختلفة الانية من بلدان

متنوعة الثقافات والاتجاهات والميول تنبذ الاسرائيليين على اضعده الخبرة الفنية وانشاء العلاقات المهنية مع الاخرين . ونرى بوضوح أن الدعاية السينمائية الاسرائيلية تتوجه دائما نحو اجتذاب الطاقات الاجنبية اليها وتحاول أن تبلغ عبر هؤلاء الى تسويق افلامها المحلية وبالتالي ترويح افكارها العنصرية . ولعل النقطة الجديرة بالاهتمام في هذا المجال هي أن اسرائيل ركزت دائما من خلال افلامها المنتجة محليا أو المصنوعة للخارج على أن ارض فلسطين كانت مهجورة خالية من السكان ، صحرا ، مقفرة ، وانها تحولت الى جنة بعد احتلالها . ولم يجرؤ أي فيلم اسرائيلي اطلاقا على معالجة الفترة الممتدة بين ١٩٤٣ و ١٩٥٠ . بل أن مجموعات من الاشرطة التسجيلية التي تصور تلك الفترة جرى تهريبها الى الخارج وبيعت لشركات التلفزة وغيرها .

السينما الأوروبية والأمريكية :

الدور الأهم تلعبه السينما الصهيونية في مجال تحييل الافلام الأمريكية والأوروبية محتوى عنصريا يخدم سياساتها والسياسات المناصرة لها . ودائرة هذا التأثير واسعة تطل عددا لا يستهان به من الحقول الفنية والثقافية والفكرية ، غير أن فعلها ظاهر في عدد من « الثوابت » التي بلغت معروفة باسم « بروثوثيب » في الصناعة السينمائية . وواضح من تلك الثوابت التركيز المباشر على الجريمة النازية في الماضي وعدم السماح لأي عمل يناقش الحقائق التاريخية والمخاضية والتهلث في منظور موضوعي ، أو يكشف عن الاسباب الحقيقية التي أدت الى اعتماد الإبادة التي يتحدثون عنها في اسباب ودرامية وتركيز . والحقيقة أن أي حدث تاريخي معاصر أو قديم لم يتعرض من قبل للاحياط في موضوعيته المجردة مثلما يحدث للفترة الهتلرية ، وذلك بسبب الدعم الصهيوني المستمر لصورة الشعب المذبح والمطروود والمضطهد ، كأنما حدث ما حدث بلا سبب واضح . وتلفتت السينما الغربية هذا المنصر الدرامي المثير في لغة كبيرة نجعلت كيش المحرقة لعدد هائل من الافلام التي تصور عمليات الإبادة العنصرية في المعتقلات النازية (هولوكوست) .

ومن « الثوابت » السينمائية في الاشرطة الغربية أيضا شخصية اليهودي المسكين ، الضعيف ، المضطهد الذي لا يؤدي ذبابة وليس لديه في الحياة سوى هواية جمع المال والحنافذ على حياته بينما يطارد الناس من كل حذب وصوب وتهدد وجوده العقليات المتحجرة . وليس اسهل

من ادخال شخصية كهذه في أي عمل كان حتى ان الإشارة المباشرة الى كون الشخص المعني يهوديا ما عادت ضرورية ، فبمجرد ذكر أسماء : ديفيد ، ليفي ، جاكوب أو ايليا فان المشاهدين والجمهور الغربي بشكل عام باتوا يعرفون المقصود ويتعاطفون عفويا معه ، مما يؤدي الى تحقيق التأثير السيكولوجي اللا مباشر الذي يلعب الدور الاهم في مهنة الإعلام السياسي المعاصر .

أما الباب الأوسع الذي تدخل منه الدعاية الصهيونية الى رحاب السينما العالمية فيمكن تسميته الباب « العربي » ، وذلك ان السينما الصهيونية ساهمت بشكل نشيط في ترسيخ صورة غير صحيحة عن الإنسان العربي من خلال التركيز على تصويره بربريا متخلفا معتديا كثير العدد قليل المعرفة ، اخلاقيات قبيلية وتطوره غير معقول . بينما تضع السينما الصهيونية الإنسان الاسرائيلي في منزلة المواطن الاوروبي أو الاميري الذي يحاول ان يعيش في أمان واستقرار رغم عدائية « العرب البرابرة » . الا أن العرب في السينما الصهيونية لا يواجهون الاسرائيليين دائما ولا ضرورة لوجود هؤلاء في موضوع الفيلم كي يتم عملية التشهير بالعرب وتشويه صورتهم . فابننا كان العربي نراه يمثل العنصر الشرير في السينما الغربية الصهيونية . والحقيقة ان المغالطات والاختفاء وسوء الفهم والاعتباطية والعشوائية التي نتعامل بها الشخصية العربية في السينما الاوروبية والامريكية بشكل عام ليست سوى النتيجة المباشرة لرسوخ التشويه الذي ابتكرته السينما الصهيونية .

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

اشكال السينما الصهيونية :

الاشكال التي ترتديها السينما الصهيونية تتنوع وتختلف باختلاف وتنوع الافلام ، أهدافها ، جمهورها ومستوياتها التجارية والفنية . هناك الافلام التاريخية التي تمجد الإنسان الاسرائيلي في طريقة مباشرة مثل : « عازف كمان على السطح » . الاغنية الموسيقية الشهيرة التي تتغنى بالتقاليد الاسرائيلية وتروي قصة نزوح قرية يهودية خلال الحرب وتهجير أهلها الى أميركا . وكذلك قصة فيلم « السوراة » التي هدفت من وراء استعراض ضخّم الى تثبيت المثولة الصهيونية بها يسمونه حق اليهود في استرجاع ارض الميعاد . وهذا الفيلم عرضته غيرما دولة عربية دون أي ادراك لخلقياته وأهدافه . وبما أن السينما التاريخية تمر حاليا غسى مرحلة هبوط ملحوظة فالنشاط الصهيوني منصب على أكثر الافلام رواجاً ووصولاً الى الجماهير العريضة .

— الانلام الوثائقية التي تتحدث في غرور منق عن تطور و«حضارة» الاسرائيليين وكيف خضروا الصحراء وسحقوا المعالم « المختلفة » التي تركها العرب . وتساهم هذه الانلام في اقرار جريمة طمس الماضي العربي الفلسطيني وتعطيل المعرفة التاريخية الصحيحة بالنسبة الى المشاهدين في كل اقطار العالم . وفي مهرجان السينما الاسرائيلية الذي اقيم عام ١٩٧٧ في باريس شاهدنا بكثير من الانتداهش (والاشياء) كيف استعان الاسرائيليون بعدد من كبار سينمائيي العالم وادبائه وفنانيه لتصوير افلام وثائقية قصيرة على مستوى عال جدا من التقنية والفن تصور مختلفه المظاهر « المتهدنة » للحياة في اسرائيل وتتحدث عن حروبها العسكرية في لغة متواضعة بالغة الذكاء تظهر الاسرائيليين مدفوعين رغبا عنهم الى الدفاع عن انفسهم ضد اعداد « لا حصر لها من العرب الحاقدين » . الا ان المدهش حقا في أسلوب الدعاية الصهيونية أن أحد الافلام الاسرائيلية المنتجة محليا تحدث في كثير من الدراية عن ذكريات فتاة يهودية عاشت في القدس قبل مجيء اليهود الغربيين وصهينة فلسطين . وتحلم بطفلين عربيين كانا يلعبان معها ، يتحولان في لا وعيها الى فارسين غاضبين ، شرهين ، يفاجانها وهي عارية تحت مياه الحمام ، وهي نائثة في السرير ، وهي ضجرة على شرفة منزلها تنتظر أن يعود زوجها من الحرب ... وهذا النوع من المواقف « المتعاطفة » مع الانسان العربي تراه مبارسا في دقة وتوقيت من شأنها اختفاء مسحة « متهدنة » على الرؤية الاسرائيلية للامور .

— الانلام الروائية المأخوذة عن القصص العالية التي تصور اليهود عرايين للمدينة الغربية ، بارعين في المهن والفنون والحرف والادارة ، ناجحين في اختراق المجتمعات المليئة بالمنافسة . وهذه الانلام باتت شديدة الانتشار . واعتماد عليها الجمهور الغربي الى حد كبير .

— الانلام السياحية التي تدعو الى زيارة اسرائيل وتخفي دعما معنويا وماديا هائلا .

— افلام التجسس والحرب وهي اخطر الاسلحة في الاعلام السياسي المباشر فاسرائيل تستفيد من تفوقها العسكري في تدعيم سياستها العنصرية عن طريق تصوير ذلك التفوق نتيجة طبيعية لكونها « دولة متحضرة تدافع عن نفسها » . وتمكنت الحلقة الصهيونية داخل كوادر هوليوود والشركات العالمية الكبرى من تكوين نسج متين تألف فيه عناصر شهيرة من العاملين في السينما العالمية . ولم يعد خافيا على أحد أن غدا لا يستهان به من نجوم السينما اللامعين يعتبر دعم اسرائيل على كل الاصعدة واجبا مقدسا وقد ذهب بعض هؤلاء الى حد التبرع بهبالغ طائلة وفي اشكال دورية منتظمة

بهذه الترويج لاسرائيل ومساندتها . وعند الاتهام التي أنتجت لصالح اسرائيل دون مقابل ، لا يخصى . كذلك الاعلام التي رصد ريعها للصندوق الصهيوني بمؤسساته المتفرعة في العالم كله .

والواقع المؤسف حقا أن تشويه صورة الانسان العربي بواسطة الاعلام السينمائية والتلفزيونية الصهيونية لا يجد تصديعا فعلا على الصعيد الاعلامي العربي . وقد وصلت مستويات ذلك التشويه الى درجات خطيرة حتى بدت صورة العربي لكثيرين في الغرب مرادفة لصورة البدائي المتخلف ، الثري ، الغني ، البدوي ، المترهل ، الشبق ، الفزق ، الذي يحصل على كل شيء بالمال أو بالارهاب . ونادرا ما نرى محاولات موضوعية أو صديقة لصالحنا . أما حان لنا أن نمنع بعض الاصدقاء ؟ .

— أفلام الكيبوتز التي يصورها الزائرون السنويون من شبان الولايات المتحدة وأوروبا وأمريكا اللاتينية بعد مشاركتهم في نشاط وحياة المجمعات السكنية ومعظمها يصور روح العمل العالية الموجودة في كيبوتزات اسرائيل حيث تجري الامادة من اليد العاملة الغربية وحرغيتها بشئ العيش في مناخ مشمس وجو متشرف . ولهذه الافلام خطورة عالمية شديدة الاهمية لانها أصلية وعقوية ولا تمتنع بأي دعم رأسمالي وفي إمكانها أن تخرق قطاعات هامة في مجتمع الشيوعية الغربية دون أن يكون لها أي طابع رسمي . وتأثيرها دون شك على قدر كبير من الايجابية لصالح اسرائيل .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

واقع السينما العربية اليوم كاداة مفترضة للتصدي :

نعرف تماما أن السينما العربية اليوم ليست في المستوى المطلوب الصالح للتصدي . والسينما الصهيونية بأشكالها المختلفة وإمكانياتها الهائلة قادرة على الاستمرار في أن تكون بوقا شديد الفعالية الى الجانب الاسرائيلي . ويعد تخييد الإمكانيات المصرية بل وتحويل بعضها عن الخط العربي تحويلا كاملا وخطيرا تبدو الساحة السينمائية في الوطن العربي غارقة تقريبا ، تغشاها من وقت الى آخر محاولات هنا وهناك قلها خرج من نطاقها الضيق . ولولا بعض التجارب الجيدة على صعيد السينما الجزائرية والعربية المغربية في شكل عام ، لما كان في الامكان القول بوجود سينما عربية على قدر معين من الجدية والاصول . وإذا كان الموضوع الفلسطيني قد أفرز خلال ربع قرن مضى نتاجا شعريا وروائيا ومسرحيا ضخما في العالم العربي فإن هذا الموضوع بالذات لم تحسن

الفعاليات السينمائية العربية أن تفيه حقه من المعالجة . وحتى نسلم الذي حققته أخيراً غاتيسيا ردفريف بعنوان « الفلسطينية » - لم يك مسوى جولة تسجيلية محدودة نسبة الى أهمية الموضوع ووزنه الدرامي - رحبت الإشارة هنا الى فيلم « كفر قاسم » للمخرج اللبناني برهان غليون الذي عالج المجزرة الاسرائيلية في شكل جيد دون أن يلقي توزيعاً مناسباً بسبب فقر الاجهزة العربية على الصعيد العالمي .

ولا يمكن القول مطلقاً أن واقع السينما العربية اليوم يبنى مستقبل مشرق على المدى القريب والاساليب كثيرة ، في طليعتها انعدام ونسود تنسيق عربي على المستوى القومي يدعم الصناعة السينمائية بصره النظر ودون أي تآثر بالوضع القائمة بين أنظمة الاقطار تكون الهدى الوحيد اخراج الشاشة العربية والفيلم العربي من حالة اللامبالاة والتفكك واضياع والخمول ومحدودية النشاط الا أن الأمراض المتفشية في السينما العربية على قدر مماثل من الخطورة . ماذا كان غياب أي نشاط قومي « حصن » الأسباب « الحيادية » او الموضوعية التي تؤخر سير الفيلم العربي فإن الأمراض المزمنة التي يعاني منها ذلك الفيلم في بناءه واشكاله تتبرر من الأسباب السلبية التي ستقف حائلاً بين السينما العربية والبلوغ العالمي . وأمراض السينما العربية مشتركة الى حد ما بين مختلف الاقطار - يعود معظمها الى التناقض المهني في صفوف الفعاليات . عادة يكون المخرجون متخصصين في الخارج حاملين أسلوب البلد الذي تلقوا فيه العلم ويكون بقية الأفراد المشتركين في الفيلم من خريجين وفنانين ، أما خريجي المدارس والمعاهد المحلية أو من الذين اعتادوا أنماطاً من المعالجة وبناتوا ينسجون على منوال واحد . ماذا بالأفلام العربية تقلد أسلوب الفيلم المصري أو تدخل متاعه العمل الاختباري لاكتشاف ما بات معروفاً تحت شعار الهوية الشخصية للفيلم الجزائري .. السوري .. العراقي .. الخ . والحقيقة أن المجال الاختباري في السينما لا ينفع كثيراً بالنسبة الى السينما الفانثشة (بعكس المسرح تماماً) فالسينما علاقة مباشرة بالجمهور العريض والامكانيات المادية او المعنوية الفقيرة لا يجب أن تدفعها الى تجاهل متطلبات ذلك الجمهور وكيفية تقديم الاشياء اليه .. من هنا أن الجهد الاختباري في السينما العربية مضيق للوقت والمال وتبديد للطاقة دون جدوى .

أما الأمراض الأخرى التي يشكو منها الفيلم العربي عامة فيمكن تلخيصها بما يأتي :

— الميلو دراما المبالغة التي تنجح نحو البكائيات وتغني المشاعر والاحداث بما ينتج بالفيلم نحو هاوية الاستهلاك المحلي السريع .

— التقليد الاعى. للسينما الغربية في مجالات القصة والتموير والإخراج على حد سواء دون البحث عن أسلوب خاص يميز السينما العربية ويحقق شخصيتها .

— المستوى التقني المنخفض الذي تعاني منه السينما العربية في صورة عامة خاصة على صعيد الصورة ونوعيتها مما يعرض أفضل المواضع الى الخراب الفني الحقيقي .

— عدم التركيز على الناحية السجالية أو الناس العاديين في الفيلم العربي واصطناع الأجواء واللقطات مما يؤدي الى تغريب سلبي يسيء الى الشريط ويسقط مصداقيته ولصوقه بالحياة .

هذه في اختصار وتركيز هي الأمراض الظاهرة للفيلم العربي الا ان تشعبها يحتاج الى بحث آخر وما يهمنا اثباته هنا ان هذه الأمراض تنف عائقا أساسيا في وجه تطوير الصناعة السينمائية في الوطن العربي نحو أداة صالحة للتصدي من جهة ولتنقيف انساننا وتصوير ثقافته من جهة أخرى .

أساليب التصدي الممكنة للسينما الصهيونية :

في ضوء الحقيقتين الأساسيتين : التفوق الحالي للسينما الصهيونية وفقر السينما العربية ينبغي لنا أن نشير الى جفوى المقاطعة العربية التي ترعاها الجامعة العربية والمفروض ان ننفذها كأنه لا انتظار . هذه المقاطعة برهنت على أقل جدوى لا يهتبهان بها خلال السنوات العشر الفائتة . والواقع ان الوضع اقلت من يدها ولم يعد ممكنا مقاطعة كل شريط يحتوي على عنصر صهيوني من أي نوع . أولا بسبب انتشار ذلك العنصر وسيطرته ، الظاهرة كانت أم الخائبة . ثانيا بسبب ضعف جهاز المراقبة في مكتب المقاطعة ومحدودية اتصالاته وفعاليته . ثالثا بسبب الظروف المادية المحدودة التي تعيق اتساع رقعة المقاطعة . ورابعا بسبب عدم نجاح فكرة المقاطعة كما جرت ممارستها حتى الآن . والرأي القائل بأن المقاطعة لا تحقق خسارة اقتصادية ملحوظة في الجانب الاسرائيلي برهن على صحته . كذلك الرأي القائل بأن من الأفضل للوطن العربي أن يطلع على كل شيء عن العدو كي يتعرف عليه أكثر فيستطيع ان يقاومه بشكل أفضل . فان عرض الافلام التي تدافع عن وجهة النظر الاسرائيلية اذا رايتها اعلام عربي صحيح يمكنها أن تؤدي نتائج ايجابية على صعيد التوعية القومية والتنقيف القومي . ولا يجب أن نخاف من العدو بل أن نخفيه باستيعابنا لسلاحه لا بفرارنا منه .

هذه الرؤية التي ، ربما ، يعتبرها البعض خطرة ، المطرأ أن تظهر في الصورة الكاملة للإمكانيات المتوافرة حاليا لدى السينما العربية كوسيلة للتصدي — وكل ما تستطيعه السينما العربية الآن — أن تعمل على التحول من سينما قطرية الى سينما قومية . ولتحقيق هذا عاة لمرق عملية منها :

— تأسيس صندوق للفيلم العربي المشترك فيه كل الاقطار برعاية الجامعة العربية .

— اعداد افلام ممتازة تستطيع التوفيق بين التوجه العالمي والتوجه المحلي .

— ارسال تقنيين وممثلين الى الخارج للتخصص باعداد اكبر وعلى ضوء دراسات تحدد الحاجات وتتركز المواهب والاختصاصات .

— بذل جهود افضل للانخراط في « السينما العالمية » .

— عدم القبول بأي طرح يستعفى عن التصدي للسينما الصهيونية بسلاح غير السينما العربية .

اشارات

● السينما الإسرائيلية تشرف عليها وزارتان : وزارة الثقافة والتربية ووزارة التجارة والسياحة . الأخيرة مولها وقرع تسويقها . والاولى تروج لها وتزودها بالمعلومات ويقول وزير التجارة والسياحة بيفسال هرفيتر : « ان صناعة السينما لا يمكن أن تقاس بالاهتمام الذي موليه لصناعات أخرى . والتصدير اذا رايناه بمنظار ملايين الدولارات لا يمكن أن نقارنه بالصناعات الاخرى . مع ذلك نرى السينما تنوقت على غيرها في مجال التصدير من بين الصناعات الصغيرة . من جهة ثانية يجب أن أشير الى الارتفاع الكبير الذي حققته الصناعة السينمائية هذا العام ١٩٧٨ وفي العام المقبل نتمنى مضاعفة المبلغ . مع ذلك أن أهمية ذلك التصدير يجب أن تقاس في شكل مختلف . فدور السينما في العالم كله يجعلنا نتجه نحو تقييم الصناعة السينمائية في صورة تتجاوز تقييمها لبقية الصناعات . من هنا نعطيها أفضلية مميزة تخطي منزلتها الإحصائية . والدولة تساند الصناعة السينمائية على أنها صناعة مميزة وسوف يستمر هذا الدعم الى أقصى حد . على أن ذلك لا يعني تخطي الإمكانيات المعقولة واستعمال الاموال العامة لتنفيذ كل المشاريع الفنية الخاصة والشخصية . المهم

اننا نعي تماما الاوضاع المستجدة على الساحة السينمائية في العالم وفي بلدنا . ونعي أيضا انه من المنيد اقتصاديا تصوير الافلام داخل اسرائيل التي باتت معروفة في اوساط السينما العالمية وسنعمل جهنما للحفاظ على هذا الموقع » . وحول تصوير افلام اجنبية في اسرائيل قال هرفيتز : « اننا نرى في ذلك شيئا ايجابيا يخدم الصناعة المحلية في وجوه عدة فمن جهة يشغل عددا كبيرا من التقنيين والفنانين الاسرائيليين . ومن وجهة ثانية يجلب عملة صعبة الى البلد اضافة الى انه يساعد وصول انتاجنا المحلي الى المستوى العالمي بسهولة اكبر » .

ويضيف الوزير الاسرائيلي « رصدنا مليون دولار هذا العام (١٩٧٨) لانتاج افلام ذات قيمة فنية بحثة وننتظر في التريب ان يفتح السوق العالمي المحلي » .

وكان هرفيتز قد وقع معاهدة تعاون سينمائي مشترك مع كندا بهدف المساهمة في الانتاج يوم ٢٨ اذار (مارس) ١٩٧٨ وعن الجانب الكندي وقع السيد روبرتس وزير الخارجية الكندي . وكان الاتفاق قد نوقش في كندا في وقت سابق . وهناك معاهدات انتاج مشترك اسرائيلية مع كل من : فرنسا ، ألمانيا ، بلجيكا واسوج ، على الصعيد الرسمي .

- عام ١٩٥٤ صدر قانون في اسرائيل يضع الانتاج السينمائي في عهدة وزارتين : التجارة والسياحة والثقافة والتربية علما بأن الهيئة التنفيذية موجودة في الوزارة الاولى . بينما تقوم وزارة الثقافة والتربية باعطاء منح لافلام معينة تهتم بالفن والتعليم وتمنع جوائز سنوية وتمول افلام المعاهد والمدارس وتشرف على المركز الوطني للسينما . اضافة الى اختيارها الطلاب المخولين للسفر الى الخارج للتخصص .
- ان اي فيلم يصور في اسرائيل لشركة محلية او عالمية او مشتركة يتمتع بالامتيازات التالية : يستطيع الحصول على قرض سهل التسديد خلال الانتاج وعلاوة على كل بطاقة تباع لمشاهدته في اسرائيل تصل الى ٦ ليرات اسرائيلية ونصف لاول مئة ألف بطاقة وخمس ليرات للمتي ألف بطاقة الباقية . وهذه العلاوة تضاعف دخول المنتج من كل بطاقة . كما قرر الكنيست اخيرا ان يحقن الصناعة السينمائية المحلية بمئة ١٢ مليون ليرة اسرائيلية تخصص لتشجيع الافلام الفنية ذات المستوى العالي .
- منذ عامين بدأت المؤسسة الاسرائيلية للسينما (المنبثقة عن وزارتي الصناعة والثقافة) تنظيم مهرجان القدس السينمائي خلال شهر تشرين اول (اكتوبر) . وقد حضره في الدورة الاولى ٦٠٠ مبعوث نصفهم من

الإسرائيليين والنصف الآخر يمثلون ٢٠ بلداً . والمهرجان المذود بدأ فكرة للصحنى اليهودى ملنيل مارك الذى كان الى وقت قريب رئيس مكتب اليونانيميريس فى جنيف وهو من أبرز الاختصاصيين فى نظم الحملات الجماهيرية والتظاهرات الاجتماعية . وهند المهرجان جتساب مخرجين ومنجحين من كافة أنحاء العالم لعرض أفلام تنتج موشحات يهودية وبالتالي لتشجيع الإنتاج المحلى . ويقول ملنيل مارك « أراد أن يشاهد الإسرائيليون مئات الاشرطة السمعية البصرية التى مسحت عن اليهود خارج إسرائيل دون أن يكون منتجوها يهودا . اما لما اختار ملنيل مارك القدس بالذات لاقامة مهرجانه فلان القدس ، يقول مارك : تحتوي على مبادئ انسانية وسيكون مضمون المهرجان فى مستقبل المتفاهم بين مختلف الشعوب فى العالم كله تحت جناح الشمر ياتهم على أرض مقدسة .

● يتقاضى فريق تقنى اسرائيلى كامل يضم مختلف العناصر التقنية بسا فيها مدير انتاج ، مصور وتقنى اضاءة ، مازج صوت ، مذكر فنى ، ماكياج وغيرهم بين ٥٧٤٩ دولارا فى الاسبوع و ٨٩٢٠ دولارا كآقصى حد . وهذه الاسعار فى انخفاض مستمر بسبب دخول عدد أكبر من الإسرائيليين فى الصناعة السينمائية .

● كتب المخرج الأمريكى ويليام فريديكين (الاتصال الفرنسى) رحالة الى حايلم بارليف وزير التجارة والصناعة عام ١٩٧٧ يقول فيها : « أريد أن أعبر عن شكري للطريقة التى قوبل بها فريقنا السينمائى فى القدس وأريدكم أن تعلموا دون أى مبالغة ، أن الذين عملنا معهم فى القدس يعتبرون من أفضل التقنيين فى العالم . ويصرف النظر عن التوفير فى الوقت والمال أشعر بفخر لاننى عملت مع تقنيين إسرائيليين » .

● طلبت احدى شركات الإنتاج الألمانية ثلاثة أغصان من أرز لبنان لحاجتها اليها فى تصوير أحد البرامج ويقول أحد مدراء « إسرائيل فيلم » (المؤسسة الإسرائيلية للسينما) ويدعى شلومو مغربى : « أرسلنا الأغصان من إسرائيل » . وهذا للتدليل على أن مؤسسة السينما الإسرائيلية قادرة على كل شيء فى المنطقة » .

خاتمة :

كي نتمكن أخيراً من التصدي للسينما الصهيونية يجب أن نعمل في شكل جدي ومسؤول ومتكامل على إنشاء اللبئات الأساسية الصحيحة لبناء سينما عربية متحررة من كل عقد النقص ومنفتحة على العالم الى أقصى حد ممكن .





الأدب والسينما الصهيونيان

بعد اتفاقية

« كعب دايفيد »

ARCHIVE

بمتم: عجل التار ناجي <http://www.sakhr.com>

●● ما من أدنى شك بأن اتفاقية — الكعب دايفيد — الاستسلامية ،
ستسهم في خلق اتجاهات فكرية جديدة في السينما الصهيونية ، وذلك
لتغير الكثير من الايولوجيات في المنطقة .

وكنطلق للحديث عن السينما الصهيونية والتقارب المصري
(الساداتي) الصهيوني لا بد من الحديث عن التركيبة العامة ، والمشرقة
على صناعة السينما الصهيونية في « اسرائيل » والعالم .
والحديث ايضا عن المنطلقات الفكرية التي يسير من خلالها صناع
السينما الصهيونية ، حيث التعامل مع الادب اليهودي .

● الأدب اليهودي :

ينقسم الأدب اليهودي الى ثلاثة اقسام هي :

أ - أدب قديم

ب - أدب وسيط

ج - أدب حديث .

أ - الأدب القديم : يتبل هذا الادب في التوراة وملحقاتها حيث الاسفار التمسية والشعرية ويأتي في مقدمتها (نشيد الانشاد) الذي يتضمن الكثير من التعابير السامية ، وهناك ايضا مزمار داود .

وأن كان من ملاحظة حول الاداب القديمة فهي تميزها وتمحورها حول الحب لاورشليم - القدس ، والتأكيد على افضلية الشعب اليهودي ، عن بقية شعوب العالم ، كونه شعب الله المختار .

ولا أنسى أن أشير الى أن الادب القديم يتضمن ايضا بعض محتويات - التلمود - الذي يعج بالاساطير والقصص البديعة ، والتي رسمها خيال الشعراء والفنانين ... ومن هذه الاساطير والقصص يخرج ادب الاطفال .. ولا شك بأنه عالم واسع لو استغل بذكاء ، وحكمة ، كما انه يؤكد على ريادة اليهود لشعوب العالم ، وتميزهم بالعدل والدهاء والحكمة ... وحتى الآن لم يتناول اي من الكتاب (الصهاينة) التلمود ومحتوياته (مبسطين وجاروا) .

ب - الأدب الوسيط : قد يبدو أن غريبا أن يجعل أدب هذه المرحلة ، خطا متوازيا مع الأدب العربي الإسلامي ، فقد كان ادب المرحلة الوسطى عامرا بالثراء حيث الاتساع بالموضوعات والتعدد الذي يكاد يذهل .

ومن فنون تلك المرحلة الشعر والمثابة والموشحات والقصة والمقالة وعلوم النحو بشتى اصنافها والوانها . وقد يتساءل البعض عن سر ازدهار الادب اليهودي في المرحلة الوسطى ، الذي يعود سببه المباشر الى العرب والحكم الاسلامي في الاندلس ... فقد فتح الحكم الاسلامي امام اليهود في الاندلس باب الحريات ، التي (قمت) لمدة سبعة قرون قبل الحكم الاسلامي هناك . اي منذ عام ٧٨ ميلادي .

وبعد الحكم الاسلامي ، اوعز حكام المسلمين في الاندلس ، الى تقريب اليهود ، وفتح كافة مجالات الابداع امامهم ، فكان منهم الشعراء والادباء والحكماء والاطباء والعلماء ... حتى تخطوا تلك الحدود الى تمثيل العرب وعلومهم خارج اطار الدولة الاسلامية . وقد ادت هذه الحريات المطلقة بالنسبة الى اليهود ، الى التعبير

عن معتقداتهم ... فكان أن ظهر نوع من اشعارهم في تلك الفترة هو
— البيوطيم — وهو قريب الصلة بالثرانيل النوراتية والاشعار الخفية .
وان كان من ملاحظة على ادب هذه المرحلة ، هو تقليده واضح
والصرح للادب العربي ، لعدم وجود اصول للادب اليهودي يمكن
الاعتماد عليه كمرجع .

وبمقارنة الموشحات اليهودية ، نشاهد النجاس بينها وبين الموشحات
العربية ، وكذلك الحال بالنسبة للمقامة حيث السجع الذي يصل حد
الاقحام في احيان كثيرة ، وسرى تأثير تلك الاصول على تعلمهم مع
السينما العربية بعد اتفاقية كامب دافيد ، حيث رغبتهم الاثمة في
امتصاص اداب الآخرين والارتقاء عليها ، كما يحصل يوميا مع نتائج
ال فلسطينية النولكورية التي يتفاخرون بانها من نتائجهم .

— من أبرز ادباء الادب اليهودي الوسيط النحوي دوناش بن جبراط
... وكاتب المقامات اليهودية المعروف يهودا الحريزي . . والذي ترجمت
جميع اعماله الى الانكليزية والفرنسية والروسية . والشاعر المعروف
يهودا هلفني الذي قدمت مجموعة اشعاره مؤخرا ضمن سلسلة تلفزيونية
تذمت في — تل ابيب — .

وكما اضمحل التواجد العربي في اسبانيا بعد اربعة قرون ، حصل
نفس الشيء بالنسبة للادب اليهودي ، الذي كان يستمد تواجده من
التواجد السياسي للمسلمين في الاندلس ... وبدأ الادب ليهودي
في الانكسار والاضمحلال حتى القرن الثامن عشر .

ج — الادب الحديث : مع بدايات القرن الثامن عشر ، بداهة مرحلة
الادب الحديث والذي كان صوره طبق الاصل ، عن عمارات
الحضارات الاوروبية ، لا تحمل تميزا واضحا ، يمثل الفكر اليهودي
المغلق ، ونعني هنا بكلمة الادب المغلق ، بانه ادب غير انساني ، فكر
خاص ببني اسرائيل ، تحده عدة ظروف قاسية لا يمكن تجاوزها
والصعود اليها ، اولها اللغة التي كانت في يوم من الايام حكرا على بني
صهيون (١) .

●● محصلة نهائية للمقدمة :

نخلص مما سبق ، الى حقيقة ثابتة ، لا يمكن الحياد عنها ، وهي
ان الادب اليهودي ، في اي عصر من المصور سواء القديمة او الوسطى
او الحديثة ادب متوقع وليس انساني ، ولذلك فهو ادب مغلق ، لا يمكن

أن يجد من يتفاعل مع أغراضه ونتائجها بالشكل الشامل الذي يحصل مع بقتية الفنون .

إضافة لخاصية عامة ، هي اعتماده على أصول غير يهودية لعدم وجود أصول ثابتة للادب اليهودي ... ولذلك نجد أن الادب اليهودي لم يمس كافة مراحل معتقد على حضارات الدول الأخرى ... كالدولة الإسلامية ... والحضارة المسيحية ... وبقية الحضارات .

حتى أننا نجد في الكتابات المعاصرة للكتاب اليهود ، شيء من الاغتراب عن المجتمع اليهودي في الأراضي المحتلة ، رغم محاولة التعايش والاستيطان ...

هذا الاغتراب يرجع الى الازمات التي يعانيها الكاتب بين واطمه وسأ يريد ... وهذه سنعود لها في مكان آخر من البحث .
●● كيف يفكر الأدباء والكاتب الصهيوني :

لا بد من كلمة ، نقولها للحقيقة ، هي أننا لم نهتم بالظاهرة الأدبية اليهودية أو الصهيونية إلا بعد حرب النكسة عام ١٩٦٧ ، حتى أن تلك الاهتمامات جاءت بشكل غير جدي ، وكردة فعل غير ناضجة ، ولهذا جاءت الأغلبية العظمى من تلك الدراسات تحمل شيئاً من الفقر في التنسيق والتكامل والنضج ... ولكننا في الجانب الآخر ، لو تسألنا كيف يفكر الأدباء والكتاب الصهاينة لعرفنا تكديهم على عنصر التقليد الحضاري ، حيث اقتدوا هذه المرة بتجارب أمريكا أثناء الحرب العالمية الثانية ، حيث أجريت دراسات مكثفة للادب الياباني ، للوصول الى كيفية واسلوب تفكير الانسان الياباني ، وإيجاد الثغرات للدخول منها، وكان لهم ما أرادوا حيث استطاعوا تكسير التماسك في المجتمع الياباني، الذي كان يوصف بقسوة تماسكه الاجتماعية .

ولهذا نرى تجربة — اسحاق رابين — رئيس وزراء اسرائيل السابق ووزير خارجيتها في ترجمة جميع أعمال الرئيس المصري أنور السادات، كما أنه أعد دراسة مطولة من (٤٠٠) ورقة نشرت في حينها في الصحف الإسرائيلية ... كل ذلك من أجل معرفة الاسلوب الذي يفكر به الرئيس المصري أنور السادات ، للتمكن من محاورته ومعرفة كيفية محاورته ومواجهته ، وليس حبا في الرئيس السادات . بهذه العقلية كانت تتم عمليات الدراسة .

وهذا ما حدث أيضا مع وزير الخارجية السابق إبا إيبان عندما ترجم رواية — عودة الروح — لتوفيق الحكيم .

من أجل معرفة روح الأسلوب الذي يفكر به الشعب المصري من خلال هذه القصة ..

والمثالب للمتغيرات التي حدثت في الساحة العربية ، وبعد اتفاقية الكامب دافيد — يجد التقارب بين تلك الشخصيات وبشكل مباشر مع رجالات بني صهيون .
حتى بات توفيق الحكيم خير من يدافع عن الأدب الصهيوني ونخلك الحال بالنسبة للرئيس السادات ، وبقية الكتاب والصحافيين لثمين سبقتهم دراسات مكثفة ، للأسلوب الذي يمكن التعامل معهم من خلاله .
حتى أن — شارون — في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن أحب وتخصص نجيب محفوظ ... أكد على ميوله الشخصية وانتهائه الفكرية وأسلوب تفكيره ... وكيفية الوصول الى نقطة التعامل معه .

●● السينما الصهيونية بعد اتفاقية — الكامب دافيد

حاولت السينما الصهيونية من خلال أذرعها الاخطبوطية المهندسة في الاغلبية المظلمة من شركات الانتاج السينمائية المشهورة في العلم ، الى تسليط الضوء وبشكل مباشر ومكثف على أبرز القضايا التي تسيطر كفاح الشعب اليهودي أولا .. تصويره بالسكين والمخلوب على امره .. لكسب تعاطف جماهير العالم معه .
ثم ارتقت الى مرحلة اخرى ، وهي تشويه الكفاح الفلسطيني ، فكانت تأخذ العمليات القتالية ، على انها صورة للفوز البربري الارعن .. كما حدث في افلام — عملية ميونيخ — (بلاك صندى) وعملية عنيتين — التي تمثل مرحلة اخرى من التفكير الصهيوني في التعامل مع العرقة السينمائية حيث تجسيد بطولات الجندي الصهيوني من خلال دفاعه عن الحق وحفظ السلام وانتشار العدل .
هذا طبعاً غير النماذج الاخرى من الاعمال الاعلامية التي تقدم يوميا عبر المحطات الامريكية والاوربية ، لتشويه صورة العرب .. ووصفهم بأنهم اغياء .. وعبيد الجنس والذيلة .. والقمار .. والجري وراء المذاذ والقضايا الهامشية .

● ماذا بعد — الكامب دافيد ..

وبعد اتفاقية الاستسلام ، راحت الكثير من الاقلام العربية تعدد مزايا

السلام .. حيث وجدت العقليات الصهيونية ، بأن تلك الأقلام مبياة للتعبير عن احتياجاتها والنقص الموجود في الكتاب الصهيونية الذين تفاعلوا مع الانتفاضة ، فهناك شبه حذر لا يزال يتأكد يوما بعد آخر ، تجاه الانتفاضة ، يعود لعدة اعتبارات (اقتصادية واجتماعية وسياسية) .

فلا تزال بعض الاعمال الادبية تجسد الحذر الحقيقي الذي يعتبر مكرس الاديب الصهيوني .. مثل كتابات الاديب الصهيوني المعروف — دان جيكوبسون — الذي يؤكد من حذره من النتائج النهائية لاتفاقية السلام ، هذا رغم امميته ، وابتعاده عن سبتوه من ادباء بني صهيون الذين يتفنون بالارض الموعودة . وهذا يمثل شيئا من المعاناة التي يعيشها الاديب الصهيوني .

ولكن الكتابات الكثيرة التي يسطرها بعض الكتاب العرب المصريين وذلك ضمن سياسة تطبيع العلاقات ، والتي تسطر عظمة السلام ورجال السلام ، وتتغاضى عن اعمالهم المشينة ضد الانسانية كاعمال رجل السلام الثاني — مناحيم بيغن — في مذبحه دير ياسين . وهذا التقارب المذهل ، والذي لا يمكن ان يحدث في هذه الفترة الزمنية القصيرة ، اذهل رجال الاعلام الصهيونية أنفسهم ، ورجال الادب الذين يشكلون جزءا رئيسيا من — أمن الدولة الصهيونية — وهذا الامن لا يتأتى من خلال الاتفاق مع مصر فقط ، فهناك الجبهة الشرقية ، والتي تشكل القلق الاكبر بالنسبة لكافة القطاعات الاخرى .. السياسية .. والاقتصادية .. والاتحادية .. والاجتماعية .

وكمدخل للتعاون بين النشيط الصهيونية والعربية المصرية ، كانت زيارات التعارف — وتبويس اللحى — التي قام بها مجموعة من المنتجين المصريين ، يتقدمهم المنتج تاكفور انطونيان .. الذي كان وراء دعوة الوفد الاسرائيلي الضخم الذي شارك في مهرجان القاهرة السينمائي في دورته الرابعة الاخيرة .

وكان تاكفور انطونيان ضابط الاتصال بالنسبة للمهرجان — حيث كان يشاهد برفقة الوفد الاسرائيلي الذي يتكون من مجموعة من الصحافيين وممثلة ومنتج .

ولو رجعنا الى ما كتبته جريدة — همولام هزية — الصهيونية في عددها الصادر في شهر اكتوبر ٧٩ (٢) لوجدناها تؤكد وبالخط العريض ، بأن القائمة السوداء ، والخاصة بالمقاطعة العربية قد شهدت احتضارها ، وفارقت الحياة ، بلا عودة ، بالنسبة لمصر ، كمحلة اولى .. فالتواجد الصهيوني كان مكثفا ممثلا بثلاثة من اشهر الصحافيين في العالم وهم :

— اليزابيث تايلور
— غرانك سيناترا
— اثريكو ماسياس

حيث استقبلوا استقبال الفانحين ، وحيثهم الصحافة المصرية ،
واستقبلتهم الرئيس السادات الذي راح يتأخر حينما قال :
« غرانك سيناترا بيننا » وكان سيناترا هذا هو النبي الموعود . بعدا
هذا فان اليزابيث تايلور لم تصدق نفسها عندما غادرت مصر على طائفة
الرئيس المصري .. بعد ان اكدت بوجودها ان الامور على ما يرام ..
والطريق مفتوح امام البقية .
ومن الاسماء التي تواجدت المنتج الصهيوني الاسرائيلي (ارثور
كوهين) الذي قدم فيلمين في المهرجان هما :
١ — اجازة قصيرة .

٢ — حديقة بينشى كوشى .
ويصور الفيلم الاخير رغبة اليهود باقامة ارض لهم ، والتمركز في
الارض الموعودة .. بعد استتباب السلام .
ويقول ارثور كوهين في تصريحه لنفس الصحيفة — هعولام هزيه —
بأن الرقابة المصرية لم تشهر مقصدا في وجه اعماله .. وعرضت اعلامه
في دور العرض في العاصمة المصرية .. اثناء وبعد المهرجان .
وهذه تتميز بخلوة مقدمة في عملية تطبيع العلاقات المصرية
الاسرائيلية .. وبعد اقامة المهرجان ، الذي عبر وبوضوح عن الرغبة
الشديدة عند السفنانيين المصريين لمزيد من التلاحم والتطبيع السريع لارضاء
الخطة الرسمية .. حيث أعلن وبصفة رسمية عن عقد مجموعة اتفاقات
لانتاج مجموعة افلام ومشاريع سينمائية مشتركة بين البلدين .. حيث
سيسهم الراسمال الصهيوني في دعم وائنتاج هذه المشاريع .

وقد حددت هذه الاتفاقية التي وقعت في شيراتون القاهرة بين الوفد
المصري المكون من : تافتور انطونيان والصحفي المصري كمال الملاح والوفد
الاسرائيلي الذي يرأسه ارثور كوهين .. على ان يعرض الفيلم المشترك في
مهرجان الاسكندرية الثاني الذي يعتقد في مطلع الصيف المقبل . حيث
سيتم الاستعانة بأحد الاعمال الروائية التي تلائم المناخ السياسي بين
البلدين ولربما تكون احدى اعمال (يائيل ديان) ابنة وزير الدفاع والخارجية
الاسرائيلي السابق موسى ديان .

لقد تغيرت العقليات المصرية المتواظنة ، وبات همها الوحيد كسب

رضا النظام القائم في جمهورية مصر .
 فراح الكثير من المنتجين يسعون لزيارة اسرائيل والاتفاق مع المنتجين
 لتقديم الكثير من المساعدات لانتاج الاعمال المشتركة .
 وضمن هذا الحد .. تكون الامور اقل خطورة .. من الاعمال التي
 تقوم بها الشركات الصهيونية الكبرى .. حيث تدس اعمالها ، وينجوم عرب
 أو مشهورين . فقد شهدت الاعوام القليلة الماضية انتاج مجموعة افلام
 روائية تشوه القضية العربية .
 كفيلم — اشانتي — الذي سمح بعرضه مؤخراً في القاهرة ، رغم
 ميوله واهدافه العدوانية .. بالاضافة الى حفنة اخرى من الاعمال الروائية
 التي تقدمها سنويا كبريات شركات الانتاج الاميركية التي تدار من قبل رجال
 المال الصهيونية (٣) .
 ويبقى سؤال .. ما هو دور الاعلام العربي .. والانظمة العربية من
 لتعدد من شركات الانتاج والاسماء الصهيونية .. ومن الاسماء العربية
 التي تتعاون مع العدو الصهيوني .

عبد الستار ناجي — الكويت

المصادر :

- (١) — محاضرات للدكتور حسن طان الله — استاذ الادب العربي في جامعة الرياض عن
 الادب الصهيوني .
- (٢) — صحيفة همولام هازيه ٥ — ١٠ — ٧٩ (مترجم بصحيفة القبس) — الملحق — .
- (٣) — تصريحات من الصحف المصرية .



رحيل آخر » غيـلان السينما



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

في الاسبوع الاخير من ديسمبر الماضي لفظ المنتج داريل زانوك أنفاسه الأخيرة.. وباتهاء حياته يسدل الستار على جيل كامل يعد هو الرعيل الاول في مجال الانتاج السينمائي.. الجيل الذي مهد الأرض لتكون السينما صناعة ضخمة ولتكون الأفلام السينمائية الوسيلة الأساسية في هذا العصر للترفيه ولصناعة وصياغة أذواق الناس وفكرهم ، والوسيلة الأساسية أيضا للتعبير عن القضايا الكبرى في هذا العصر، وعن همومه وأحلامه...

• • •

كانوا يطلقون عليه « صبي العجائب » ، وحينما لفظ أنفاسه الأخيرة أجمعت الصحف التي نشرت خبر وفاته على أنه آخر « الغيلان » ، وأنه بموته قد أنهى مسيرة



راخوك في الستينات

ARCHIVE

خبرية البشلاوي

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

التجار الاوائل، تجار هوليد الذين تاجروا بكل الاشياء بدء من النجائر والقمصان، مروراً «بالباروكات» وادوات التجميل وانتهاء بالاسماء والأبجساد والقيم والشقافة والافكار... كل شيء، كل شيء يعود بالمال وبالجاء والشهرة، بصرف النظر عن اي شيء اسمه الشرف أو الاخلاق أو الضمير.

لكن داريل زانوك (سبتمبر ١٩٠٢ — ديسمبر ١٩٧٩) يتفوق على غيلان السينما الآخرين بحكم أنه كان الغول الأكثر شراسة، والأكثر انتاجاً، فقد مات وقد تجمع في رصيده ٦٠٠ فيلماً، منهم «مغني الجاز» (١٩٢٧) أول الافلام الروائية الناطقة الذي حقق نجاحاً كبيراً وحدث تغييراً جذرياً في أسلوب الاداء التمثيلي وفي طريقة التعامل مع الكاميرا والتحكم في الحوار، وأهم من كل ذلك إعادة تنظيم سياسات الاستوديوهات السينمائية بحيث تواكب التغيير الجذري الذي حدث في صناعة الافلام بعد دخول الصوت وبعد أن «نطق» الممثلون. ومن هذه

الانيلام. كذلك فيلم الرداء أول افلام السينماسكوب الذي خطف جواهر السب وهي الغرب واعادها الى الشاشة الكبيرة بعد أن كان قد هجرها ليجلس أمام التلفزيون داخل منزله. و«الرداء» (١٩٥٣) كان الفيلم الثاني بعد «كوفاديس» كنسي يستغل المشاعر الدينية والجو التاريخي، انه يقوم على رواية ليود دوجلاس التي تحكي عن رداء المسيح الذي يحمل آثار دماؤه، والذي حمله الجنود الرومانيون، هُوق الصليب من بيت المقدس حتى مدينة روما، وعلى طول امتداد الرحلة يعتنق مسخ الوثنيين المسيحية، ويشعر البعض بالسعادة الغامرة وبالحب وبعضهم يلاقي سحنه راضيا وسط جومكثف من المشاعر الدينية المدعمة بالترايل المسيحية. وفي نهاية السيرة المقدسة يلاقي ريتشارد بيرتون وجان سيمونز نهايتها. و«الرداء» مثل كل الافلام الملحمية يعتمد في جاذبيته على التيار الجارف والكاسح للمشاعر الدينية المسيحية وربما كان عملا تخطابيا او فقيرا في عنصر التصوير، وقد يكون مشيرا للضجر والملل من ناحية التمثيل ولكنه حقق نجاحا تجاريا رهبا اعاد لاستوديوهات شركة فوكس توازنها الاقتصادي.

قدم زانوك أيضا فيلم «صوت الموسيقى» (١٩٦٥) بطولة جولي اندرز وهو الفيلم الذي سجل رقما قياسيا تاريخيا يشير الى مدى نجاح صناعة السينما وكيف يمكن أن تتحول الى منتج من الذهب. علما بأن التقييم الفني الحقيقي للفيلم لا يجعله من الافلام الموسيقية التي تعيد الى هذه النوعية وضعها وتميزها القديم مثلا فعل فيلم «كباريه» فيا بعد عام ١٩٧٢، وانما كان فيلماً عادياً مضافا اليه عنصر الموسيقى، أو تركيبة تجمع باتقان بين المنظر الجيد وبين عنصر الاداء وعنصر السياسة. ورغم ايراداته الخرافية لم تحاول الاستوديوهات تقليده وذلك لاسباب ليس هنا مجال سردها.

يضم رصيد زانوك كذلك فيلم «أطول يوم في التاريخ» (١٩٦٢) الذي يستحضر ببراعة معركة نزول الحلفاء في نورماندي عام ١٩٤٤، و يقدم دراما وعرضا سينمائيا ثريا بالاحداث التي تم اخراجها بمهارة حرفية وتقنية بالغة، أيضا فيلم «ماش» (١٩٧٠): كوميديا سوداء تمتلئ بالسخرية وبالمزاح المرير وبالخشونة القاسية والحوار الباتر فضلا عن موضوع الفيلم الساخن حول مستشفى

امريكي متنقل وجريبي إبان الحرب الكورية.. لكن هذا الموضوع الساخن يعالجه
المخرج روبرت التان بفطنة باردة وبشذرة عاطفية متحررة من القيود وبحس فكاهي
يصدم مشاعر المشاهد ويضحكه الى درجة البكاء..
أفلام كثيرة ناجحة قدمها هذا الإداري الخفيف وأثارها حتى الاستوديوهات
الأخرى مثلاً دفعتها الى حية المنافسة بنفس ساخن لم تعرفه من قبل.



لم يكن بجواردار بل زانوك وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة سوى زوجته وولده
ريشارد، وكان ريشارد قد قطع علاقته بوالده منذ ما يقرب من عشر سنوات لا
يسمع صوته ولا يراه. وشاء الله أن يودع الوالد العالم دون كلمة وداع لابن. فقد
كان فاقد الوعي لأسابيع طويلة قبل موته. وانتهت حياته وقد نشب بينه وبين أكبر
إبنائه عداة رهيب بعد معركة ضارية جرفها الأب ابنه الى المحاكم، وتبادلا أقسى
أنواع الشتائم كل عن طريق محاميه، بعد أن طرد زانوك ولده من شركة فوكس
وتسبب له في خسارة مادية وأدبية هائلة جعلت الابن يطالب بمئويته قدره ٢٢ر٢
مليون دولار.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كان زانوك لا يعرف ابنه في سبيل المصلحة، مصلحته هو أولاً، وعلى استعداد
لأن يقدف حتى باقرب الناس اليه الى الجحيم اذا ما تعرضت مصالحه أو سمعته
— باعتباره أنجح و«اشطر» مدير عرفته السينما — لأدنى سوء. فقد عرف داريل
زانوك بأنه «نهاز الفرص» الأكبر الذي يحول كل فرصة الى بئر من المال. وقد
ذاعت شهرته منذ أن جعل من الكلب (ران تان تان) أكبر نجم شباك في شركة
وارنر وكان وقتها لا يزال في بداية الطريق.

لكن زانوك لم يستمد سطوته الأولى من المال. فقد كان العصر حيناً بدأ زانوك
مسيرة صعوده هو عصر القوة الفردية. السطوة والجبروت الشخصي مع الموهبة تلك
كانت القوى المحركة وليس المال المجرد. وهذه الصفات استطاع داريل زانوك
التلميذ الخائب الهارب من المدرسة أن يحكم واحداً من أكبر استوديوهات السينما في
العالم بقبضة حديدية لمدة ثلاث قرن، وأن يكون سبباً مباشراً في الأضواء الأولى

التي احاطت بالكاتب الأمريكي جون شتاينيك ، وأن يقدم مجموعة كبيرة من كثر نجوم هوليوود موهبة وشهرة وحظا : (بيتي دافين ، جريجوري بيك ، هنري فوندا ، تارون بور ، ديرك بوجارد ، مارلين مونرو الخ ..)

وكان زانوك يحيط نفسه بمجموعة من المثقلين الأذلاء و ببعض المهرجين الضعفاء ، لكنه لم يكن ابدا ليصغي لشورتهم ، ولا يهمنه أن يعرف آراءهم ، وكان اذا تكلم واعترض احدهم صرخ فيه « اخرس حتى انتهي انا من كلامي » . وكانت هذه الجملة من أشهر « اللازمات » على لسان زانوك .

وكان هذا « الغول » شديد الأناقة ، يهتم جدا بمظهره ، ويعرف طوله على حرجه التحديد (٥ اقدام ٦٧/٨ بوصة) ، يحمل في اثناء سيره عصا « بولو » تحت ابطيه ، وكان هو شخصيا من هواة لعبة « البولو » يلعبها ليلا تحت الاضواء الساطعة ولا ينطلي الجواد الا اذا تأكد من أنه النوع الذي نال اهتماما أرقى من الاهتمام لذي يوجه الى البشر !!

وحينا وصل داريل زانوك الى مركزه الكبير في شركة فوكس عرف عنه الالتزام بنظام حياة محدد مثل كل رجل أعمال كبير يجمع بين العمل والمتعة ، وبدأ عمله في العاشرة والنصف صباحا ، ويستمر حتى ٢٣٠ ظهرا ، و يتناول عشاءه ما بين السادسة والساعة وأخذ حماما من البخار في هذه الفترة . وفي جناحه الخاص باستوديوهات التراك فوكس يتولى اغناء كبرى أفلام السكرتيرين يقسمهم الى ثلاثة مجموعات تلقى أوامره وكتابة ما يمليه من مذكرات وملاحظات وتلبية طلباته ونزواته وخدمته الشخصية . وفي المساء تنوجد هذه المجموعات في صالات العرض الخاصة المنتشرة في الاستوديو ، أما هو فقد كان يحلوه أن يتفقد حجرات الراحة الخاصة بالممثلات !!

وكان زانوك يؤمن ايمانا مطلقا بكفاءته و يثق من نفسه الى الدرجة التي تجعله يؤكد أن « هناك في هذه الاستوديوهات الضخمة رئيس واحد فقط هو داريل زانوك » وكان بالغ التعالي والكبرياء ، شديد الهيبة والقوة يتمتع بمحس خرافي فيما يتعلق بمسألة الريح والرواج الجماهيري ، شديد الطموح بعيد المنافسة وكان اذا تحدث انطلق صوته بنبرة عالية تخرج من أنفه .

وفي عام ١٩٧١ بدأ زانوك الطاغية يعاني من الأمراض فاعتزل في منزله في ضاحية بالم سبرنجر، وفي أكتوبر الماضي أصيب بالتهاب رئوي نقل على أثره إلى المستشفى، وفي ١٧ نوفمبر دخل في غيبوبة كاملة لم يسترد وعيه بعدها حيث فارق الحياة في الأسبوع الأخير من الشهر الأخير في عام ١٩٧٩.

في الخمسينات كان زانوك يتقاضى أكبر مرتب يتقاضاه موظف في الولايات المتحدة بأسرها، فقد كان مرتبه يزيد على ٤٥٠ ألف دولار، وفي عام ١٩٧١ تطايرت الكثير من اخباره وأنشغلت الصحف به بعد أن طرد ولده ريتشارد بسبب الحائثر التي منيت بها شركة فوكس من جراء انتاج فيلم «كليوباترا». وكان زانوك الابن مديرا لقطاع الانتاج وكانت تلك هي المرة الاولى التي تعرف فيها الشركة معنى الخسارة.

ولم تشغل به الصحف كطاغية يسيطر على عالم السينما: منتجها وتجهيزها وعرضها، وإنما انشغلت به أيضا كدون جوان له في دنيا الحب حكايات منها غرامه بالمثلة ديلا دارفي التي اكتشفها وقدمها لكنه لم يفلح في أن يصنع منها نجمة رغم قيامها بدور البطولة النسائية في فيلم «سنوحي المصري» و يقال أنه اختارها هذا الاسم «دارفي» من حروف اسمه الأولى بموسم حرووف اسم زوجته «فريجينا». ولم يكشف زانوك بإدارة استوديوهات فوكس وإنما كون نفسه شركة انتاج خاصة به عام ١٩٥٦، وأنتج من خلالها فيلمه الناجح «أطول يوم في التاريخ» الذي حقق إلى جانب نجاحه التجاري نجاحا ادبيا متمثلا في مجموعة من الجوائز الأكاديمية.

وقد ترك زانوك هوليفود في الخمسينات ليعيش متنقلا بين أوروبا ونيويورك لكنه عاد في عام ١٩٧١ ليعيش معتزلا في بالم سبرنجر.

وفي العشرينات كان زانوك من كتاب السينما وهو الذي لم يكمل تعليمه وكان أكثرهم أجرا أيضا. عمل في شركة وارنر وهو في سن الخامسة والعشرين كمنتج منفذ، وكان فعالا وإيجابيا، تولى انتاج أول الأفلام الناطقة وهو أول من استخدم السينما سكوب وقد تخصص في عمل الأفلام التي تثير الكثير من الجدل والنقاش، فهو أول من أدخل الموضوعات النفسية في السينما وعالج موضوع الأمراض العقلية في فيلم «لدغة الشبان» (١٩٤٨) والموضوعات المعادية للسامية في فيلم اليا

كازان «اتفاق الجنتلمان» (١٩٤٧) والموضوعات الاجتماعية في «دقبس الغضب» (١٩٤٠) عن رواية جون شتاتيك الشهيرة والعلاقة بين البيض وحوش في فيلم «نبيكي» (١٩٤٩) للمخرج اليا كازان أيضا، وقد حققت هذه أفلاما جميعا جماهيرية كاسحة. وانتج زانوك أيضا فيلم «المنزل في شارع ٩٢» (١٩٥١) وقد رشحته أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية لنيل جوائزها الأوسكار ثلاث مرات باعتبارها أكثر المنتجات قدرة على انجاز الأعمال الأكثر جودة وقوة، وقد حصل على جانب الأوسكار على العديد من الجوائز الأكاديمية الأخرى. فبالإضافة إلى أعماله التي ذكرناها، يعتبر زانوك هو أول من أطلق نشاط العصابات الأمريكية فوق الشاشة في سلسلة من أفلام العصابات التي لاقت قبولا عند جماهير الثلاثينات بكل ما تحمله هذه السنوات من كساد وكآبة نفسية. استغل زانوك قصص لجمعية التي كانت تحتل الصفحات الأولى من الجرائد اليومية وحولها إلى روايات نثنية بالخصوص والعاهرات وقطاع الطرق وعشرات البنادق ومئات الطلقات الآرية التي تنبعث وسط الملاهي الليلية الرخيصة وداخل الأزقة والحواري القذرة وقد تطلبت المعالجة الفنية لهذه الموضوعات تغييرا أساسيا في الحكايات القصصية وفي اختيار الممثلين ورسم الشخصيات وفي حركة الكاميرا واستخدام اللقطات القريبة الخاطفة والمزيج السريع والمونتاج والاضاءة الخاصة، ودعم دخول عنصر الصوت هذه النوعية من الأفلام وجعلها تنطق من أعين المشاهدات على أفلام رعا البقر (الويسترن) فقد كان الجمهور المحبط يجد فيها جوا واقعيا ومتنفسا حقيقيا لشاعر الكبت التي تولدها الحالة الاجتماعية والاقتصادية المنهارة.

وعمل زانوك في الجيش الأمريكي عام ١٩٤١ برتبة عقيد وكانت مهمته عمل أفلام تدريبية وتسجيلية، ثم رقي إلى رتبة عميد في العام التالي، وقدم أعمالا تسجيلية عن غزو الحلفاء لشمال أفريقيا.

ووصل زانوك إلى ذروة نجاحه التجاري والفني في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ثم حينما هجر الجمهور السينما إلى التلفزيون، ابتكر فكرة الشاشة العريضة لتحقيق الايجار الكافي لاستعادة الجماهير المهاربة.

ولد زانوك في مدينة «واهو» بولاية نبراسكا في ٥ سبتمبر عام ١٩٠٢، وكان أبوه مديرا لأحد الفنادق، ثم رحل إلى ولاية سان فرانسيسكو للعمل في بناء السفن

وبعددها اتجه الى الكتابة في المجالات ، وعرف طعم النجاح الحقيقي لأول مرة في حياته عندما باع لشركة فوكس قصة من تأليفه مقابل ٥٠٠ دولار . وبعد أقل من عامين استعانت به شركة وارنر مقابل ١٥٠ دولار في الاسبوع لعمل حيكات قصصية لأكثر أعمالهم السينمائية رواجاً «ران تان تان» وبعد ثلاث سنوات من العمل في شركة وارنر استطاع زانوك أن يقتنع مدير الشركة أن يختص له وحدة انتاج مستقلة يكون له فيها نصيب من أرباحها . وبعددها بدأ يلغى الانظار وثير الاهتمام باعتباره «الصبي الهوليودي العجيب» أو «صبي العجائب» الخ...

وترك زانوك شركة وارنر ومرتب ٥ آلاف دولار في الاسبوع ليكون شركة أفلام القرن العشرين . وبعد عامين من النجاح الحقيقي امتزجت شركة أفلام القرن العشرين مع شركة فوكس ليصبحا فيما بعد من اكبر شركات الانتاج للأفلام السينمائية في العالم ، والشركة الاكثر نجاحاً (شركة فوكس للقرن العشرين) . وتزوج داريل زانوك من نجمة السينما الصاعدة فرجينيا فوكس عام ١٩٢٤ ، وأنجبا ثلاثة أطفال هم ريتشارد وسوزان ودارلين ، وانفصل الزوجان دون طلاق بسبب مغامرات زانوك وولعه بالنساء والجري الذي يحيط به . وفي عام ١٩٧٢ التأم شمل الاثني مرة أخرى ، وعاشا سوياً في منزلها في بلم سبرنجز ليعيشا معا «سنوات الشيخوخة» <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وكان زانوك هو آخر من تبقى على قيد الحياة من غيلان السينما الأوائل (لويس ماير ، ونيكولاس شنك (مترجولين ماير) وهوارد هيمس ودافيد سلزنك وغيرهم وغيرهم) لكنه قبل أن يرحل كانت هوليوود نفسها قد اغتيت طاماً جديداً مناسباً من تجارها .. وأيضاً من فنانها الكبار ممن ينسجون الموضوعات التي تناسب تطور الجمهور وتستطيع اشباع عقله واحتياجاته النفسية والعقلية .

خيرية البشلاوي



رسالة أوروبا

المثقف
الأوروبي

في مواجهة
الحرارة
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يلاحظ علماء الاستراتيجية المعاصرون أن أوروبا قد مضى عليها الآن ثلاثون عاماً دون أن تنشب على أرضها حرب ، وأنه لم يحدث قط في تاريخ تلك القارة أن طالت هكذا فترة السلام الى هذا الحد . أن تقدير هذا الواقع ينبغي أن يكون عظيماً ، لان نتائجه في الحقيقة على جانب كبير من الأهمية .

وقد يبدو من حيث الظاهر ان الاجيال الحديثة ، سواء في أوروبا او في الاتحاد السوفيتي ، قد نشأت على شعار « الحب .. لا الحرب » وهو شعار يلخص الروح السائدة في البلاد المتقدمة ، لكن ما يكمن وراء هذا الشعار — الواجهة يعكس روحاً مختلفة تماماً . فعلى الرغم

من : حامد طاهر - باريس

من أن الدول الأوروبية قد نعمت بالسلام خلال ثلاثين عاما ، إلا أنها لم تنقطع في يوم من الأيام عن أن تثير الحرب ، أو تساعد على إثارتها ، في كل انحاء العالم : في القارة الأمريكية ، وفي اسيا ، وفي أمريكا اللاتينية .. أي هناك بعيدا .. لدى الفقراء ! وهكذا نجحت الدول المتقدمة في تصدير الحرب الى خارج حدودها ، ولم يقتصر الامر على صنع الاسلحة وبيعها ، وإنما تعداه الى طرق استخدامها ، وتحديد مواقعها ، والاهداف التي توجه لتدميرها .

ومع ذلك ، وعلى الرغم من انتقال ميدان المارك الى خارج حدود القارة الأوروبية ، فإن الحرب ، بصورها البشعة ، ومظاهرها جنونها المتعددة ، لم تبرح قط خيال الانسان الأوروبي ولا فكره ، فالحرب حاضرة باخبارها اليومية على شاشة التلفزيون ، ماثلة بحركتها الحية في السينما ، موصوفة بانوارها النفسية والاجتماعية في الاعمال الادبية . لكن الاهم من ذلك كله ، هو أن القادة الأوروبيين ، الذين كانوا يزهون بالامس بأن بلادهم تنعم بسلام دائم وراسخ ، قد بداوا اليوم يملنون — صراحة — توقعاتهم وتخوفهم معا من خطر حرب قادمة . متى ؟ وبين من ؟ ليس هذا هو المهم ، انما المهم هو أن نوعية تلك الحرب سوف تكون مختلفة تماما عن كل ما شهدته الإنسانية ، من حروب تعتبر حتى الآن تقليدية ! أن كل الاطراف تبتك تقريبا وسائل التدمير الشامل ، وفي نفس الوقت ، فإن كل طرف يعلم تماما أن فرص انتصاره ليست بارجح من فرص ابادته .. وهكذا تبرز المعادلة الصعبة ، ويبدو الخيط الواهن بين الحرب والسلام .

في وسط هذا الجو المشحون بالقلق والتوتر ، طرح السؤال الثاني على عدد من الكتاب ، والروائيين ، والمشتغلين بالسينما في فرنسا :

— ماذا تفعل اذا نشبت الحرب ؟

وجاءت الاجابات مختلفة : اختلاف شخصية كل مثقف ، معبرة في نفس الوقت عن موقف انساني محدد ، لا شك في انه يعكس بوضوح الانتماء الذي يسيطر على العمل الثنائي لكل منهم .

يقول **فرانسوا ريجي باستيد** (ناثر ، وكاتب . من أهم مؤلفاته سيغفريد ٧٨ 78 Seigfried) مجيبا عن السؤال السابق : حول ما يرد الى ذهني عبارة عن فكرة مضحكة : الذهاب الى الصلاة والزف على الاورج . . في دير . سوف يكون هذا بلا شك اقل حماقة من سهل اي شيء آخر . اذ ماذا يمكن ان يفعل مثلي . والواقع انه على العائلة ان تقرر ما سافعله . لقد سبق لي الاشتراك في الحرب العالمية الثانية . كان عمري عندئذ ثمانية عشر عاما ، كنت احد جنود كتيبة ليكرك التي دخلت المانيا منتصرة . انني احتفظت من تلك الاحداث بذكريات رائعة . اما بالنسبة للحرب القادمة ، فانها سوف تكون شنيعة دون شك . لكن ماذا عساي ان افعل : سوى الصلاة ، وعزف الاورج في دير !

اما لويسيان بودار (صحفي ، وكاتب . من احدث مؤلفاته : الحقوة La dechesse) فيقول : لن افعل شيئا ، فانا ممر جدا . لهذا سوف اترك نفسي بسهولة للتأثير الفوري . ليس هناك اختيار آخر . بل انسه لن يكون لدينا الوقت الكافي . . حتى لكي نحتج . لقد عملت في شبابي مراسلا حربيلا لمدة طويلة ، وبإمكاني القول بان الحرب هي اشنع شيء على الاخلاق . انها تزدهر في كل مكان ، وتحت كل الانكسار : حرب دينية ، استعمارية ، مضادة للاستعمار ، حرب بين القوى العظمى . . الخ . اننا نعيش عصرا واهي التوازن . امكانياتنا لكي نفعل شيئا قليلة . ومع ذلك فانا على يقين من ان العالم يريد ان يعيش . انا ايضا اريد ان اعيش لكننا جميعا ضحايا المعجز . وليس لدينا القوة التي نعلن بها عن اشمزازنا .

ويقول **دانييل بولانجيه** (كاتب سيناريو . وروائي . من احدث اعماله : سيدة القلب ، والحاكم المتعدد الزوجات) : اذا اتدلمعت الحرب ، فائني لن اترك . . سوف استمر بكل بساطة في القيام بما اعمله حاليا : الطبخ او العناية بحديقتي او الحب او الكتابة . . ولن اعتبر شيئا من هذا كله نوعا من التوقع . اما اذا نشبت الحرب ، وانا خارج منزلي ، لاي ظرف من الظروف ، فان الاجابة تكن فسي نفس السؤال !

وتجيب **ماري كاردينال** (روائية ، ومن اهم اعمالها : حياة لانتين

Une Vie pour deux (قائلة : ان الحرب تحدث في احساسا شديدا بالذعر، وعدم القدرة على عمل اي شيء . اعتقد انني ساموت خوفا ، لقد انجبت للعالم اطفالا ، هم الان شبان ، بإمكانهم أن يمارسوا الحرب . ومن ناحية أخرى ، غدت اترتبط بالمجتمع الذي أعيش فيه — اجتماعيا ووطنيا — بقبول فكرة أن يموت ابنائي من أجل اسباب لا تتعلق بهم شخصا . وفي هذا الصدد ، لا بد ان الوم نفسي على الجبن: ذلك الذي منعتني من أن اثور ضد اخطاء النظام التي أدت الى الحرب. انني واعية تماما بإمكانية نشوب حرب اقتصادية .. ومع ذلك ، غائني لم أقدم للانسانية حلا ثالثا يختلف عن الحلين اللذين يسودان العالم حاليا : الحل الاشتراكي والحل الرأسمالي .. وكلاهما يثير الرءاء !

أما فرانسوا كويري (كاتب ، من مؤلفاته : البطن الزرقاء) فيقول : ان موتني يتعلق بمن الذي يقوم بالحرب ، فرنسا ام بلد اجنبي ؟ في حالة هجوم أي بلد اجنبي على فرنسا ، غائني لن اتردد مطلقا في اهب لاحمل ما يسمى بالسلاح .. ومع ذلك ، غائني اعتبر انني « ريفي » أكثر مني « فرنسي » .. ويبدو أن انخراطي في مثل تلك الحرب سوف يزودني بشعور لم أحس به قط ، وهو الشعور الوطني ! لكن في حالة هجوم فرنسا على أي بلد آخر ، بقصد الاستعمار او التوسع او شيء من هذا القبيل ، غائني لن اتحرك .. ولن اشترك كمحارب احب في امثال هذه المغامرات . ومع ذلك فان لدي احساسا بأن فرنسا لن تشترك في أي اشتباك مسلح ، وما يبدو حاليا في أجهزة الاعلام حول توقعات الحرب ليس أكثر من ذر للرماد في العيون ، ولست الانتظار عن المشكلات الحقيقية الاجتماعية والاقتصادية ، الى المشكلات الحربية الزائفة !

أما المفرج وكاتب السيناريو ميشيل دراك ، فانه يستبعد تماما أية إمكانية للحرب قائلا : من المستحيل الإجابة عن مثل هذا السؤال. لانني لا اتخيل قط حدوث حرب . أن الاعتقاد في نشوبها يضاد العقل السليم ، واعتقد انني امتلك هذا العقل . ان الايمان بالسلام هو الذي يعطيني الرغبة في انجاب اطفال . أما الرغبة في اتجابههم ، مع توقع الحرب ، فليس الا خيانة !

وجيب ماريك هالتر (كاتب ، ومؤلف : مجائين وملوك) بقوله : يمكنني الان أن اتحدث عن تجربتي في الحرب السابقة (مع المانيا) . لقد تعرضت لويلاتها ، ثم هربت مع ابواي : صحيح انني كنت حينئذ صغير السن . لكن لا يمكنني التنبؤ بما سوف افعله في حرب قادمة .. لأنه ما من احد يمكنه أن يقول لك تماما : ماذا سيفعل عندها يرى

الموت وجهاً لوجه !

ومع ذلك ، فانا على يقين مما سأفعله قبل نشوب الحرب .
سأقوم بكل ما أمك من قوة سيطرة الانكار الشمولية les idées
totalitaires التي تساعد على نمو التعصب والعنف

في الحياة اليومية ، والتي تؤدي غالبا الى الحرب .. انني اشترك
تماما الفير كلامي في رأيه القائل بان « هناك احساسا ينبغي ان يكون
لدى جميع الكتاب : ان يكونوا شهودا على عصرهم ، وان يصرخوا
كل مرة بكل ما أوتوا من قوة من اجل جميع المستعبدين في الارض .
ويتول فيكتور بيليهيس (كاتب ، من احدث اعماله : الملعون) : انا

نشوب صراع نووي محدود في منطقة نائية عني ، فسوف افعل مثل كمل
الآخرين : اراقب التطورات والنتائج بقلق ، وغضب ، وعدم قنطرة !
ومون شك ، سوف اسهم بنشاطي في عمل مدني وسياسي محاولا ايقافه
ذلك الصراع ، حفاظا على ارواح الشعب . اما اذا حدث للاسف ان
اشتركت فرنسا في مثل هذا الصراع ، فسوف اصحب زوجتي واولادي
الثلاثة الى مزرعتنا في الريف ، نجاه بانفسنا . واذا لم افعل ذلك ،
فسوف اظل منتظرا بجماعة تعليمات السلطات في حجرة المخزن
بمقرنا الحالي في باريس . وفي تلك الحالة الاخيرة ، يمكنني ان افكر
جيذا في كل المخنوقين والمصلوبين والمسجونين عبر التاريخ ، الذين
كانوا — وبلا شك — يملكون القدرة على ان يمسقوا في وجوه جلاذيتهم ، وبعد
.. فاذا كان من الضروري ان نهلك جميعا ، فان « الكاتب » سوف
يختني مني ليحل محله » . « رب الاميرة » واعتقد انني سوف اتصرف
ساعتها تصرف رجل .. لا غار !

واخيرا .. يقول ميشيل تورنييه (عضو اكااديمية جيونكور ، ومؤلف
ملك الاولن) : ليس من الصعب التنبؤ بما افعله في حالة الحرب : سوف
اقوم بزراعة حديقتي التي تبلغ مساحتها ٢٠٠٠ متر بالبطاطس .. وهذا
سوف يسمح لي بجني الف كيلو بطاطس في العام .. بالتأكيد ، سوف
يضرطني ذلك ، وخاصة عند نضج المحصول ، الى ان امتلأ جوادا ،
وادور حول المزرعة لمنع اللصوص .. والبندقية في يدي !



ديستوفسكي

يخرج من

الأساطير

أحيانا ما تؤدي شدة الشهرة الى ان يصبح بعض الكتاب مجهولين .. والواقع أنه من بين جميع رواد الروح الحديثة يعتبر ديستوفسكي (المتوفي ١٨٨١) — بالإضافة الى نيتشه (المتوفي ١٩٠٠) ، أكثر الكتاب الذين التفت حول شخصياتهم الكثير من الأساطير ، واثارت أعمالهم ضروبا متعددة ، وغالبا متناقضة ، من التفسيرات . قيل عن ديستوفسكي انه محلل نفسي عميق ، وصوفي متوهج ، وايدولوجي رجعي ، وفيلسوف ديني ، ومخترع الرواية الجديدة . ومع ذلك ، فان عددا هائلا من كبار الكتاب والفكرين من شتى المجالات قد اغترفوا من أعماله تارة ليدعموا بها نتائجهم ، وتارة أخرى ليشتموا بها أسس افكارهم نفسها ، ويكني أن نستشهد من بين هؤلاء الكبار بفرويد ، وتشيكوف وكامب ، ونيتشه .

كل هذا مثير . لكن النتيجة هي ان صورة ديستوفسكي نفسه كإنسان وبصفة خاصة كفنّان ، انتهت بان أصبحت غامضة على نحو عجيب . كان ينبغي ان جلاء هذه الصورة ، وذلك هو ما قام به — أخيرا —

الناقد الفرنسي جاك كاتو في كتابه *La Creation littéraire chez Dostoïvski*

(صادر عن معهد الدراسات السلافية بباريس في ٣٢٠ صفحة) والذي نال عنه صاحبه اكبر جائزة في النقد الادبي هذا العام .

في المقدمة ، يضع المؤلف قائمة تكاد تكون شاملة بجميع الدراسات المتخصصة التي تبنت حتى الان عن ديستوفسكي ، ثم يستعينا بملحة

نقدية غريذة ، ودقة تحقّق نادرة ، يتعمّق المؤلف عمل الكاتب الروسي في أبسط تفصيلاته . وهكذا جاءت نتيجة هذا العمل الشاق مطابقة للمجهود الذي بذل في الدراسة : بدأ يتضح لنا : ديستوفسكي منذ المعالم من الناحية الشخصية ، أما من الناحية الفنية ، الغنية والمحررة فقد بدأت تظهر قيمة عمله سواء على مستوى التحليل النقدي المتأرجع أو على مستوى النتائج الجديدة التي تم عرضها بكثير من التواضع . في القسم الأول من الكتاب ، يهتم **كاتو** بنزع هالة الأساطير لتمييز الثفت حول سيرة ديستوفسكي ، وبصفة خاصة ، الدور المعقد الحزبي لعبته **التقود** — تلك القوة الشيطانية الأسيرة — في حياة الكاتب . وفكره : كاتب كادح يعيش من ريشته ، مثقل بالديون ، مدمن التردد على بيوت القمار . لكن هناك نصلا رائعا خصصه المؤلف للعلاقة بين **مرض** ديستوفسكي (الصرع) ونشاطه الإبداعي : موضوع غريب يتجاوز في الحقيقة مجال الأدب . لكن من المعروف أنه منذ وقت طويل ، عكف علماء التحليل النفسي ، وعلى رأسهم **فرويد** ، باهتمام بالغ على دراسة « حالة ديستوفسكي » ، وأضمين كثيرا من الفروض والتشخيصات لهذا المرض الذي كان يعاني منه الكاتب بعنف .

واذن ، فلأول مرة ، يضع **كاتو** قائمة كلينكية كاملة لمرض ديستوفسكي متيحاً هكذا للمتخصصين أن يكونوا « تشخيصاً جديداً » ، وأن يستمعوا للأدب نظرية **فرويد** الشهيرة حول الأصل العملي للصرع عند ديستوفسكي . لكن هناك أيضاً ما هو أهم من ذلك : نقد جهل **كاتو** ، معتقداً على وقائع محددة ، أسطورة الصرع « كمصدر للإلهام » : « أن الألم العنيف ليست إلا تجربة متميزة تغذي يومضاتها عبقرية الكاتب . لقد كان ديستوفسكي مريضاً ، وليس أكثر من هذا . والمرض محنة تعوق الجسد وتعطل العمل والإبداع » .

أما في القسم الثاني من الكتاب ، والذي ربما كان أكثر إثارة ، فإن **كاتو** يدخلنا في « عمل » ديستوفسكي نفسه . المختصرات ، والسودات والهوامش والتعليقات ، والمشروعات التي لم تتم .. لقد ظل هذا الجانب الخفي من حياة الكاتب الروسي كتنفق أرضي لا يدخله إلا قلة من المتخصصين جداً ، وغالباً ما أوغلوا فيه دون أن يرجعوا لنا بشيء .. أما **كاتو** فإنه يخرج بهارة من باطن الأرض إلى نور الشمس ، وهنا نكتشف غناه الرائع . فمثلاً نجد رواية لم تتسم صياغتها قط ، والتي كان من الممكن أن تعتبر أكبر أعمال ديستوفسكي على الإطلاق . أنها بعنوان « **حياة مؤنّب كبير** » ، وهي عبارة عن سيرة ذاتية ضخمة لأنسان يقع

ضحية لتهزقات عمره المضطرب . لكننا نلاحظ أن بناء هذه الرواية الضخمة يبدأ في الانتفاش كلها شرع ديستوفسكي في كتابة رواياته الثلاث المنشورة: الشياطين ، والمراهق ، والأخوة كارامازوف . التي أصبح من الحق حسبنا أنها انتفاضا أعيد ترميمها من تلك الرواية — الأم التي لم تر النور — لقد استطاع كاتبو بتحليل متبكن ودقيق من أن يعيد اقامة ذلك البناء المنهار من الرواية الضخمة ، مستعينا بقراءة نقدية مستنيرة في أعمال ديستوفسكي المنشورة .

أن تحليل منشأ الروايات ليس الا امتدادا لدراسة العالم الروائي المتكون بالفعل . وابتداء من بعض الاسس الرئيسية المتعلقة بالزمان والمكان ، فقد حاول كاتبو أن يستخرج القوانين الشعرية لدى ديستوفسكي تلك القوانين التي تلتقي جميعها في مبدأ التقابل . التقابل بين حرية الروائي وبطله في الكتابة ، والحريات التي يمثلها الدين والانسان المفكر : واذن فنحن أمام عمل فني وايدولوجية ، تكنيك روائي واهتمامات ميتافيزيقية . وكلها تتشابك عند ديستوفسكي في نظام من التكوين الفريد الذي تتعدد فيه الاصوات والمعاني ، وتبدو فيه التجربة الماساوية للبطل ، والصراع المؤلم للحصول على الحرية ، من خلال حرية اخرى مرفوضة .

أن دراسة كاتبو تعتبر امتدادا ، بل وتجاوزا لافضل الدراسات التي تمت حتى الان حول شاعرية ديستوفسكي (مثل دراسة باكتين بصفه خاصة) ومن ناحية اخرى ، فانها تعيد اكتشاف وحدة عمل ، ووحدة فكر روائي كبير ، ومن هذه الزاوية ، فانها تمثل إحدى العلامات البارزة في الدراسات التي تشبع فضول القرن العشرين .



جاك لندن .. أو الذئب

نعم .. الانسان — الذئب ، الجائع دائما الى الغزو ، المنذفع باقصى طاقته وراء الاهواء العنيفة ، المعصامي في تعليم نفسه الى حد

الجنون ، المفاهيم مع الطبيعة الحسية في كل تهوراتها ، المتجاوز حدود كل شيء .. تلك هي الصورة التي تركها جاك لنذن (بضم اللام والدال) عن نفسه ، والتي تتطابق بالفعل مع واقع حياته . مات في الأربعين ، ترك خمسين مجلدا . خلف وراءه أسطورة . يعد واحدا من بعض الكامب القلائل الذين تسرا اعمالهم أكثر من غيرهم في شتى أنحاء العالم المعاصر . ولد في سان فرانسيسكو سنة ١٨٧٦ ، من أم مختلة وأب غير ناشئ . انخرطت الأم في الروحانيات ، وابتعد الأب دون أن يترك وراءه عنوانا . تربى جاك (أن صح أن نقول أنه تربى !) لدى جده لأمه ، الذي يمان بعمل مطارد هنود وانتهى بان أصبح حارسا ليليا . سوف تسبب حادثة هذا الميلاد غير الشرعي للصغير جاك ، عندما يعلم به بعد وقت طويل . جرحا عميقا ، لا يداوي الى آخر لحظة من حياته . عقب وفاة الجد ، الذي اعطاه اسمه (لنذن) ارتضى الصغير في حياة الجبايات المشتراة التي تعيش على هامش المجتمع . كان ما يزال صبيا .. لكنه صبي متشرد . نعرف أنه تعامل في حوالي عشر من مهتنة . نها هو ، في الخامسة عشرة من عمره ، يقوم بدور الحكم بين لصوص القواقع البحرية ، ثم يتحول الى جانب البوليس الذي يستخذه في القبض على هؤلاء اللصوص . بعد ذلك نراه يعمل في مصبغة ثياب ، ثم ميكانيكي موقد بخار في مصنع ، ثم تأتي مرحلة الشارع .. حيث يغدو أحد العاطلين المستعدين بملا عذب ، ويسافر في قطارات البضاعة ، ويعرف السجون . كل هذه الأحداث نجدها في اعماله ، لكنه بالتأكيد لم يترك شيئا عن «التجارب» التي مر بها في تلك الفترة ، وخاصة من الشؤون الجنسية ، الذي لا يكاد ينجو منه من يعيش في تلك الاوساط . وربما كان هذا ما يفسر في نصوص جاك لنذن . تلك الرعدة مما لا يقال ، او من الممنوع الذي تدع لنا النصوص نفسها حرية التنبؤ به ، أو توقعه ..

بعد ذلك ينخرط في مطاردة وصيد عجول البحر les phoques ثم البحث عن الذهب ، ويعدها يعود الى سان فرانسيسكو ، ويحاول الالتحاق بالجامعة . يعمل ١٨ ساعة في اليوم ، ويأخذ على نفسه قراءة كل الكتب الموجودة في المكتبة . معتقدا أنه بهذا يمكنه أن يحصل « المعرفة كلها » .. في ذلك الوقت ، بدأ يكتب ، وهذا لم يكن يعني شيئا . لكن في سنة ١٩٠٠ ، تقبل إحدى الصحف إحدى قصصه ، فاشتعل حياها ، وبواصل الكتابة والنشر ، بعد شهرين أصبح شهيرا ، ثم اشتراكيا . هو الآن إحدى الشخصيات البارزة في الحزب . لكنه يبتدع .. فقد أعلن افضلية الجنس الابيض على سائر الانحاس . ومزج بين دارون

ونيتشه ، وعلق نجاة الإنسانية على يد الإنسان الاعلى : السوبرمان
ومع ذلك ، فقد بدأت شهرته في الذبوع ، ومع تطورها أصبح ثريا ،
وفي نفس الوقت .. مستدينا !

يتزوج بطريق التعدي امرأة لا يحبها ، ثم بعد ذلك ، يتزوج امرأة أخرى
يحبها ، لكنها تهجره . يصبح مزارعا ، ثم بحارا . انه لا يشعر بالراحة
في داخل جلده ، ولا في حياته ، ولا في فكره ، لا يكاد يستقر في مكان
ولا على شيء . مريض متهدم . بعد الخمر التي أنهكت جسده ، تتابع
المخدرات التي أجهزت على ما بقي .. ما زال موته لغزا : انتحار ؟
حادث ؟ الجرعة الفخمة من المورفين التي تناولها كانت بارادته ام لا ؟
لكل مؤرخ أدبي هنا تفسير خاص ..

لقد تمكن **اندرو ستيفن** مؤلف هذا الكتاب الرائع عن **جك لندن** والذي
ترجم هذا الشهر من الإنجليزية الى الفرنسية ، من البحث في أرشيف ما
زال حتى اليوم محرما على كثير من الباحثين . لقد استطاع المؤلف
أن يعيد بناء سيرة حياة ذلك الكاتب الضخم والمزق في آن واحد . أن
تلك السيرة التي لا تنزع الى تقديس الكاتب ولا الى الدفاع عنه تقترب
— أكثر من غيرها — من الصورة الحقيقية له . أن الدفاع عن جك لندن
لا فائدة منه ، فاعماله نفسها حاضرة بيننا ، ولا شك في أنها تخذل المدافعين
في كثير من النقاط . ومن ناحية أخرى ، فإن هذا الكتاب يقدم لنا جاك لندن
موزعا بين جنون تدمير نفسه ، ورغبته الأكيدة في الإبداع . انه
يظهر لنا الكاتب الذي بلغ أعلى درجة من الشهرة والشعبية في العالم
كله ، وهو يفضل البرقع على المروج ، والفخمة على الاحترام .

حاجد طاهر — باريس

